MICHAEL PACHER

3 1761 07335923 4

MICHAEL PACHER UND DIE SEINEN

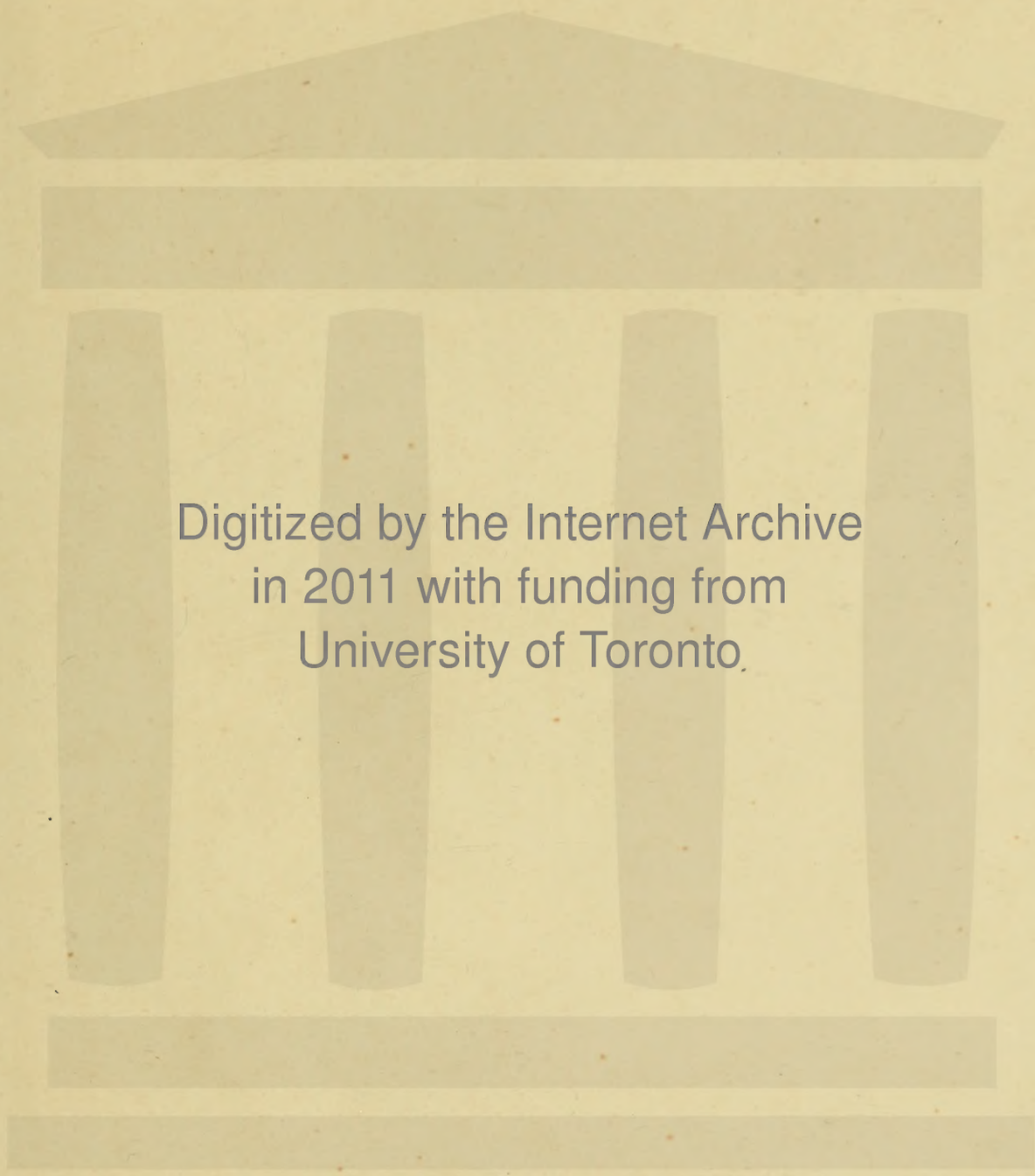
MONOGRAPHIEN
ZUR GESCHICHTE DER CHRISTLICHEN KUNST

HERAUSGEBER BEDA KLEINSCHMIDT

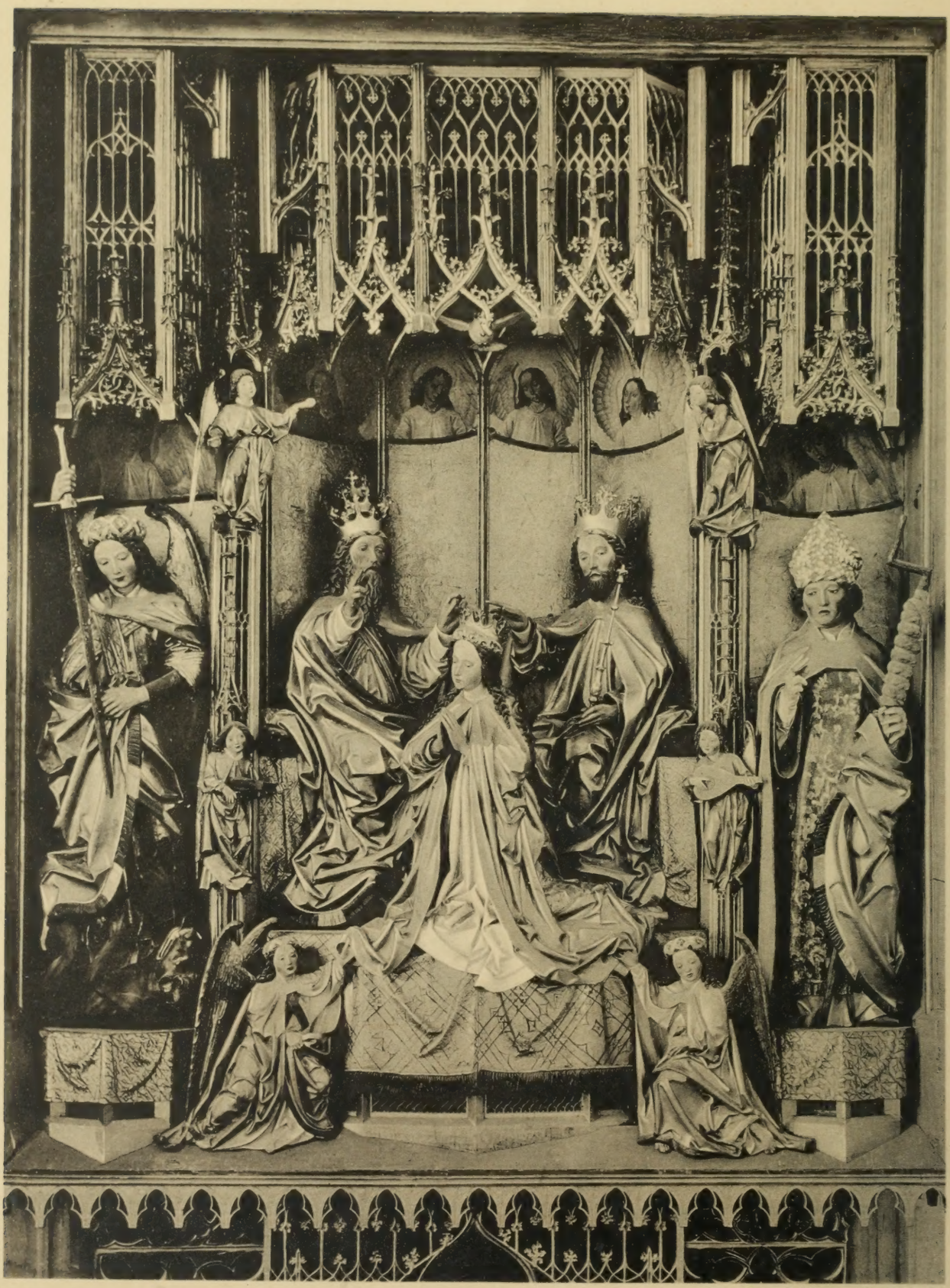
III.

MICHAEL PACHER

B. KÜHLEN'S KUNSTANSTALT UND VERLAG · M.GLADBACH


Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/michaelpacherund00doer



Phototypie B. Kühlen, M.Gladbach

Schnitzaltar der Pfarrkirche von Gries bei Bozen.
(Mittelschrein.)

MICHAEL PACHER
UND DIE SEINEN

EINE TIROLER KÜNSTLERGRUPPE AM ENDE DES MITTELALTERS / VON OSCAR DOERING

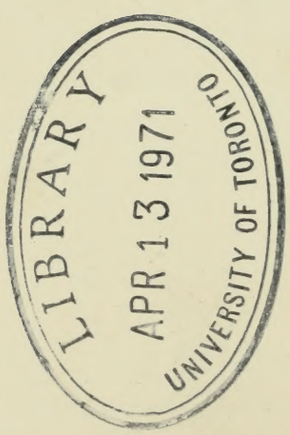
MIT TITELBILD IN LICHTDRUCK UND 82 ABBILDUNGEN

B. KÜHLEN'S KUNSTANSTALT UND VERLAG · M.GLADBACH

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

COPYRIGHT BY B. KÜHLEN, M.GLADBACH 1913.
«ALL RIGHT RESERVED».

N
6838
P3D6



Buchschmuck von Prof. Ehmcke.

Klischees · Buch- und Lichtdruck von der
B. Kühlen'schen Kunstanstalt · M.Gladbach.

SEINER KAISERLICHEN UND
KÖNIGLICHEN HOHEIT DEM
DURCHLAUCHTIGSTEN HERRN ERZHERZOG

FRANZ FERDINAND
VON OESTERREICH-ESTE

IN TIEFSTER EHRFURCHT
GEWIDMET

VOM VERFASSER UND VERLEGER

INHALT

	Seite
Verzeichnis der Abbildungen	VII
Verzeichnis im Texte besprochener Werke des Pacherkreises	VIII
Übersicht der wichtigsten Literatur zur Pacherfrage	IX
Künstlerverzeichnis	XI
Zum Geleite	1
Einführung	3
Michael Pacher und die Seinen	5
Werke der Frühzeit	12
Von Altarwerken	24
Der Altar von Gries	25
Der Altar von Sankt Wolfgang	36
Verschiedene Werke um 1480	69
Die Werke der Neundlinger'schen Stiftung	79
Der Salzburger Altar und andere Schnitzwerke	89
Malereien der Neustifter Schule	102
Tirol, Flandern, Oberdeutschland und Italien	124
Friedrich Pacher	138
Maler oder Schnitzer?	153
Schüler und Gehilfen	159
Zum Beschluß	166
Nachtrag zu den Seiten 6, 36 und 155 ff.	168
Nachtrag zu Seite 140 ff	170

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

		Seite
Titelbild: Gries bei Bozen, Altar der Pfarrkirche, Mittelschrein		
1.	Karlsruhe, Kunsthalle, Altarflügel	8
2.	a—d Welsberg, vier Malereien vom Bildstock	11
3.	a—d Padua, Kirche der Eremitani, Pizzolos Kirchenväter	13
4.	München, K. A. Pinakothek, Krönung Mariä	15
5.	Gries bei Bozen, Altar der Pfarrkirche, Maria	17
6.	do. Gottvater	19
7.	do. Christus	21
8.	do. Flügelrelief: Verkündigung	26
9.	do. Flügelrelief: Anbetung der Weisen	27
10.	Sankt Wolfgang, Altar, geschlossen	29
11.	do. einmal geöffnet	32
12.	do. Aufriß	33
13.	do. Schnitzerei des Mittelschreines	37
14.	do. Christuskopf	40
15.	do. Madonnenkopf	41
16.	do. Friesdetail vom Mittelschrein	43
17.	do. do.	44
18.	do. do.	45
19.	do. Geburt Christi	47
20.	do. Madonnenkopf ⟨Einzelheit zu Abbildung 19⟩	48
21.	do. Gruppe aus dem Bilde der Beschneidung	49
22.	do. Darbringung im Tempel	51
23.	do Einzelheit zu Abbildung 22	53
24.	do. Tod Mariä	55
25.	do. Apostelgruppe ⟨Einzelheit zu Abbildung 24⟩	57
26.	do. Schnitzerei der Predella: Anbetung der Weisen	59
27.	do. Heimsuchung	60
28.	do. Flucht nach Ägypten	61
29.	do. Versuchung Christi	64
30.	do. Hochzeit zu Kana	65
31.	do. Taufe Christi	67
32.	Sankt Wolfgang, Steinigung Christi	70
33.	do Brotvermehrung	71
34.	do. Sankt Augustin und Ambrosius	73
35.	do. Predigt Sankt Wolfgangs	75
36.	do. Sankt Wolfgangs Krankenheilung	77
37.	do. Sankt Christophorus	78
38.	do. Sankt Erasmus	79
39.	do. Einzelheit zu Abbildung 38	81
40.	do. Sankta Elisabeth	83
41.	do. Sankt Johannes und Matthäus	84
42.	do Sankt Markus und Lukas	85
43.	Salzburg, Sankt Peter, Madonna mit Sankta Katharina und Margaretha	86
44.	Innsbruck, Ferdinandeum, Relief	87
45.	Neustift, Stiftskirche, Sankt Gregor	88
46.	Taisten, Erasmuskapelle, Madonna	89
47.	München, Pinakothek, Kirchenväteraltar, Mittelteil	90
47a.	do. die Flügel	91
48.	do. Sankt Wolfgang und der Engel	93
49.	Innsbruck, Ferdinandeum, Sankt Ambrosius	95
50	Salzburg, Frauenkirche Pachersche Madonna alter Zustand	96
51.	do. neuer Zustand	97
52	Breslau, Dom, Kruzifix	99
53	Schloß Matzen, Sankt Michael	100
54	Schloß Weiherburg, leuchtertragende Engel	103
55.	Nürnberg, Germanisches Museum, Sankta Margaretha	104
56.	München, Nationalmuseum, Sankt Stephanus	104
57.	Volldöpp, Johannesschüssel	105
58.	Stift Wilten, Darstellung im Tempel	107
59.	do. Tod der heiligen Ursula	109
60.	Nürnberg, Germanisches Museum, Sankt Nikolaus	111
61.	do. Madonna	112
62.	do. Sankt Johannes Evangelist	113
63.	Neustift, Verkündigung	115

Seite

64. München, Pinakothek, Sankt Jakobus und Stephanus 117
65. Neustift, Sankt Augustinus und die allerheiligste Dreifaltigkeit 119
66. München, Pinakothek, Sankt Laurentius Almosen verteilend 122
67. do. Marter des heiligen Laurentius . 123
68. Neustift, Flügel des Sankt Katharinenaltars 125
69. do. Mittelteil 127
70. Neustift, Aus der Legende der hl. Barbara 129
71. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Rogier van der Weyden, Mittelteil des Altares von Miraflores 131
72. Meister E. S., Christuskopf 133

Seite

73. Meister E. S., sogenannte Patene . . . 137
74. Israel von Meckenem, nach Meister E. S., Sankta Anna selbdritt 139
75. Freising, Klerikalseminar, Taufe Christi . 141
76. Schloß Tratzberg, Sankt Petrus und Paulus 143
77. Tiberias, Sankt Peterskirche, Sankt Petrus auf dem Meere 145
78. Schloß Tratzberg, Predella des Peter-Paul-altares 149
79. München, Nationalmuseum, Schnitzaltar aus Tramin 152
80. Martin Schongauer, Sankta Katharina . . 157
81. Innsbruck, Ferdinandeum, Heiligenfigur . . 161

VERZEICHNIS IM TEXTE BESPROCHENER WERKE DES PACHERKREISES

⟨Ambras, Schloß, Krönung Mariä⟩ siehe München, Pinakothek

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Abtfigur 96. Madonna 96. Sankta Magdalena 96. Papstfigur 96. Schnitzaltar 105

Bozen, Franziskanerkirche, Altar der Marienkapelle 47, 161 ff., 165

Bozen, Pfarrkirche, Claus'sche Madonna ⟨Plappermadonna⟩ 118

⟨Bozen, Pfarrkirche, Sankt Michaelsaltar⟩ 7, 72 ff., 92, 95, 118, 159

Breslau, Dom, Kruzifixus, 93 ff., 98 f., 130

⟨Brixen, Dom, Allerheiligenaltar⟩ 79, 112

⟨Brixen, Dom, Kirchenväteraltar⟩ siehe München, Pinakothek

⟨Brixen, Dom, Laurentiusaltar⟩ siehe München, Pinakothek

Brixen, Diözesanmuseum, Schnitzaltar 96

⟨Brixen, acht Altartafeln⟩ 138, 151

Bruck bei Lienz, Schloßkapelle, Gewölbemalereien 119

Bruneck, Bildstock 17 f., 76

Bruneck, Pfarrkirche, Kruzifix 93 f.

Bruneck, Kirche der Ursulinerinnen, Reliefs 96

Bruneck, Sammlung Vintler, Madonna aus Uttenheim 74, 105, 108 ff., 122

Bruneck, Sankt Sebastian und Florian 110

Freising, Klerikalseminar, Taufe Christi 9, 16, 105 129 f., 133, 138, 141, 147 ff., 165

Gries, Pfarrkirche, Altar 6, 17, 19, 21 f., 25–32, 35, 39 f., 68, 72 ff., 87, 94 f., 98, 101, 104, 106, 110, 129 f., 134, 136, 138, 148, 153, 155 f., 157 ff., 163 f., 166, 169

Haßlach, Altar 166

Heiligenblut, Flügelaltar 47, 119, 157, 162 ff.

Innichen, Stiftskirche, Fresken 18 f., 76, 130, 157

Innsbruck, Ferdinandeum, Relief mit vier Engeln 7, 72, 87. Gemälde der Geburt Christi 69. Kirchenväteraltar 78, 85 ff., 105, 120, 136, 153 f., Statuen des heiligen Oswald und Sigismund 99 ff. Statue des heiligen Stephanus 97, 100. Heiligenfigur aus Pfalzen 161. Zeichnungen nach Malereien des Welsberger Bildstockes 11, 14 ff., 20, 22, 76 f., 86, 88, 130, 133, 136 ff., 151, 158

Innsbruck, Weiherburg, leuchtertragende Engel 95 f., 103

Sankt Jakob in Vilnöß, Altar 166

Sankt Johann im Dorf, Altar 166

Sankta Juliana bei Vigo, Altar 166

Karlsruhe, Kunsthalle, Altarflügel, angeblich aus Salem 8, 12 f., 128, 137

Klerant, Flügelaltar 104

Sankt Korbinian, Altar der heiligen Justina 120, 136, 138, 151, 153. Szenen aus der Korbinianslegende 120. Altar der heiligen Magdalena 120, 138, 151. Sankt Wolfgangsgemälde 152

Sankta Magdalena, Altar 166

Matzen, Schloß, Statue des heiligen Michael 7, 95, 100, 134

Melaun, Flügelaltar 104 f.

Mitterolang, Anbetung der Weisen 22 f., 29, 44, 74, 126, 128, 130 f., 136

Mühlbach, Pietà 119

München, Nationalmuseum, Sankt Augustin und Monika 106. Katharinenbilder 123, 138, 151. Madonna mit Kind 101. Sankt Stephanus 97 f., 104. Altar aus Tramin 36, 152, 157, 159ff., 165f.

München, Alte Pinakothek, Kirchenväteraltar aus Brixen 8 f., 12, 77, 79 ff., 85, 87 f., 90 f., 93, 105, 108, 112, 115, 120, 131 f., 136 f., 147, 152 ff. Krönung Mariä aus Ambras 15, 20 ff.,

71, 153, 157 f., 164. Laurentiusaltar aus Brixen 79, 110 ff, 122 f., 128, 151 f. Sankt Jakobus und Stephanus aus der Sammlung Sepp 106, 117. Tod Mariä 116.
⟨München, Sammlung Sepp, Peter-Paulsbilder aus Sterzing⟩ siehe Tiberias
⟨München, Sammlung Sepp, Sankt Jakobus und Stephanus⟩ siehe München, Alte Pinakothek
Neustift, Augustinusbilder 106 f. Sankt Barbara-altar 123, 129, 151. Joachims Opfer 106 f Leben Johannis des Täufers 110. Sankt Katharinenaltar 120 ff, 127, 136 ff., 151, 153. Die vier Kirchenväter 75 ff, 88. Madonna 78. Passionsbilder 106. Werke des Meisters des heiligen Paulus 110. Die heilige Sippe 106 f. Die Verkündigung Mariä 16, 28, 105, 115, 163
Nürnberg, Germanisches Museum, Sankt Johannes Evangelist 103 f., 113, 120, 131, 136, 138, 151, 164. Sankt Leonhard und Stephanus 97. Madonna 103 f., 112, 131, 136, 138, 151, 169. Sankta Margaretha 96, 101, 104. Sankt Nikolaus 103 f., 111, 120, 131, 138, 151, 164
Obermauern, Kirche, Fresken 119
Pinzon, Altar 159, 165
⟨**R**ied, Altar⟩ 5, 13, 128
⟨**S**alem, Altarflügel⟩ siehe Karlsruhe
Salzburg, Frauen-⟨Franziskaner-⟩Kirche, Altar 7 ff, 71, 89 ff., 96 ff., 119, 155 f., 158, 169
⟨Salzburg, Sankt Michaelskapelle, Altar⟩ 8
Salzburg, Sankt Petersstift, Gemälde der Madonna 69 ff, 86
Saubach, Altar 166
San Remo, Sammlung Thiem, Sankt Joseph ⟨?⟩ 161
Sterzing, Kirche Sankt Peter und Paul, Wandmalerei 19 f., 157
⟨Sterzing, Kirche Sankt Peter und Paul⟩ siehe Tiberias und Tratzberg
Taisten, Bildstock 17 f., 76
Taisten, Erasmuskapelle, Madonna 78, 89
Taisten, Friedhofskapelle, Gewölbemalereien 79
Taisten, Pfarrkirche, Madonna 78
Tiberias, Peterskirche, Peter-Paulsbilder aus Sterzing 20, 140 ff., 144 f., 170 f.
Tisens, Flügelaltar 105
⟨Tramin, Schnitzaltar⟩ siehe München, National-museum
Tratzberg, Schloß, Peter-Paulaltar aus Sterzing 20, 106, 108, 119, 134, 136 f., 139 ff., 151
⟨**U**ttenheim, Madonna⟩ siehe Bruneck, Sammlung Vintler
Sankt **V**alentin, Altar 166
Sankt Vigil bei Seis, Altar 166
⟨Volldöpp ⟨jetzt anderswo in Privatbesitz⟩ Johannes-schüssel⟩ 98 f., 130
Weißenbach, Altar 166
⟨Welsberg, Malereien am Bildstock⟩ siehe Innsbruck, Ferdinandeum
Wien, Sammlung Figdor, Madonna 161
Wien, Sammlung Schwarz, Holzrelief 47
Wilten, Stift, heilige Anna selbdritt 103. Anbetung der heiligen drei Könige 119. Madonna 103. Marienleben 94, 102, 107. Peter-Paulaltar 120. Ursulabilder 102, 109
Sankt Wolfgang, Altar 1, 6 f., 9, 19 f., 25 f., 28 ff., 32, 36—69, 69 ff., 73 ff., 77 ff., 83 ff., 87 f., 94 f., 97 f., 102, 115 f., 118 ff., 125 ff., 130, 132 ff., 139, 145, 148, 151 ff., 158, 162 f., 165, 168 ff.

ÜBERSICHT DER WICHTIGSTEN LITERATUR ZUR PACHERFRAGE

Atz, K., Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg. 2. Auflage. Innsbruck 1909.
Bode, W., Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1877.
Dahlke, G., Michael Pacher. ⟨Repertorium für Kunst-wissenschaft VIII.⟩
Fischer, O., Marx Reichlich und die tirolische Malerei in Salzburg. ⟨Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde. 1907.⟩
Fischer, O., Die altdeutsche Malerei in Salzburg. Leipzig 1909.
Fischnaler, C., Die Erben Michael Pachers. ⟨Zeit-schrift des Ferdinandeums. 3. Folge, 37.⟩
Förster, E., Geschichte der deutschen Kunst. Leipzig 1853.
Förster, E., Michael Pacher, Maler und Bildschnitzer von Bruneck. ⟨Deutsches Kunstblatt 1853.⟩
Förster, E., Denkmäler der deutschen Kunst.
Graus, Der Kirchenschmuck.
Janitschek, H., Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890.
Ilg, Alb., Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn. Wien 1893.
Jobst, C., und Leimer, Jos., Sammlung mittelalter-licher Kunstdenkmale im österreichischen Kaiser-staate. 2. Auflage. Wien 1889.
Koch, M., Reise in Tirol. Berlin 1848.
Koch, M., Michael Pacher. ⟨Deutsches Kunst-blatt 1854.⟩
Kunstfreund. Innsbruck 1885, 1892, 1894, 1903.
Ladurner, P.T., Der ehemalige altdeutsche Hochaltar in der alten Pfarrkirche zu Gries bei Bozen 1471. ⟨Mitteilungen für christliche Kunst. Innsbruck 1864.⟩

Lemmen, Tiroler Künstlerlexikon.
Lübke, W., Geschichte der deutschen Kunst. Stuttgart 1890.
Mannowsky, W., Die Gemälde des Michael Pacher. ⟨München und Leipzig 1910.⟩
Marguillier, Un maître oublié du XV. siècle: Michael Pacher. ⟨Gazette des beaux arts 1894.⟩
Messmer, A., Alte Kunstdenkmale in Bozen und Umgebung. ⟨Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission 1857.⟩
Mitteilungen für christliche Kunst. Innsbruck 1864. Neue Folge 1867.
Monatshefte für Kunstwissenschaft 1909.
Münzenberger-Beissel, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. 1885 ff.
Österreichische Blätter für Literatur und Kunst. Wien 1844.
Paukert, Altäre und anderes christliches Schreinwerk der Gotik in Tirol. Leipzig 1895.
Pillwein, Geschichte, Geographie und Statistik des Erzherzogtums Österreich ob der Enns 2, Traunkreis, Linz 1828.
Primisser, A., im Archiv für Geographie, Staats- und Kriegskunst 12, Wien 1821, S. 391 ff.
Riehl, B, Die Kunst an der Brennerstraße. 2. Auflage. Leipzig 1908.
Röttinger, H., Das Motiv der vier Kirchenväter bei Michael Pacher. ⟨Repertorium für Kunstwissenschaft XXIV.⟩
v. Sacken, E., Der Flügelaltar von Sankt Wolfgang in Oberösterreich. ⟨Mittelalterliche Kunstdenkmäler des österreichischen Kaiserstaates I, Stuttgart 1858.⟩
v. Sacken, E., Die Ornamentik des Flügelaltars zu Sankt Wolfgang in Oberösterreich. ⟨Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. I. Folge, Band VII, 1862.⟩
Schnaase, C., Der Altar von Sankt Wolfgang. ⟨Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. 1862.⟩
Schnaase, C., Geschichte der bildenden Künste. 2. Aufl., 6. Bd. Stuttgart 1874.
Semper, H., Wanderungen und Kunststudien in Tirol.
Semper, H., Michael Pacher, seine Schule und sein Einfluß. ⟨Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft. 3. Jahrgang, Heft 7.⟩
Semper, H., Ein Bildschnitzer des 16. Jahrhunderts aus M. Pachers Schule. ⟨Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft. 3. Jahrgang, Heft 10.⟩ Nachtrag dazu: Zeitschrift des Ferdinandeums 1903.
Semper, H., Die Sammlung alt-tirolischer Tafelbilder im Erzbischöflichen Klerikal-Seminar zu Freising. ⟨Oberbayerisches Archiv, Band 49.⟩
Semper, H., Ein Werk Michael Pachers von Bruneck. ⟨Zeitschrift des Ferdinandeums 1887.⟩
Semper, H., Die Brixener Malerschule des 15. und 16 Jahrhunderts und ihr Verhältnis zu Mich. Pacher. ⟨Zeitschrift des Ferdinandeums, 3. Folge, 1891.⟩
Semper, H., Neues über Michael Pacher. ⟨Zeitschrift des Ferdinandeums 1892.⟩
Semper, H., Bildschnitzer aus Michael Pachers Werkstatt. ⟨Zeitschrift des Ferdinandeums, 3. Folge 1895.⟩
Semper, H., Alttirolische Kunstwerke des 15. und 16. Jahrhunderts. ⟨Innsbruck 1902.⟩
Semper, H., Die Entstehungszeit des Katharinenaltars in der Gemäldesammlung des Klosters Neustift. ⟨Zeitschrift des Ferdinandeums 1908.⟩
Semper, H., Acht Bildtafeln in der Art Friedrich Pachers. ⟨Zeitschrift des Ferdinandeums 1910.⟩
Semper, H., Michael und Friedrich Pacher, ihr Kreis und ihre Nachfolger. Eßlingen 1911.
Sighart, J., Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern. München 1862.
Sighart, J., Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission 1866.
Spatzenegger, L., Beiträge zur Geschichte der Pfarr- und Franziskanerkirche in Salzburg. ⟨Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburgische Landeskunde, 1869.⟩
Spindler's Damenzeitung. München 1830.
Spornberger, Die Pfarrkirche von Bozen.
Stiaßny, R., Urkundliches über Friedrich Pacher. ⟨Repertorium für Kunstwissenschaft XXIII.⟩
Stiaßny, R., Die Pacherschule. ⟨Repertorium für Kunstwissenschaft XXVI.⟩
Stiaßny, R., Ein mittelalterlicher Alpenkünstler. ⟨Deutsche Rundschau 1897. — Neuerdings hat St. seine früher geäußerte Absicht, eine ausführliche Arbeit über Pacher zu veröffentlichen, abermals kundgegeben.⟩
Strompen, C., Der Kirchenväter-Altar Michael Pachers in der K. Gemälde-Galerie in Augsburg und der K. Pinakothek in München. ⟨Repertorium für Kunstwissenschaft XVIII.⟩
Tinkhauser, Bericht über eine Reise von Brixen nach Innichen und in das Tal Taufers in Tirol. ⟨Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission 1856.⟩
v. Vintler, J. ⟨?⟩, im Tiroler Boten 1838.
Vischer, Th., Studien zur Kunstgeschichte.
Voll, K., Vergleichende Gemäldestudien. Band 1. 2. Auflage. München 1909.
Waagen, G. Fr., Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. Stuttgart 1862.
Weidmann, F. C., Der Führer nach und um Ischl. Wien 1834.
Wolff, F., Michael Pacher. Band 1: Bildertafeln. ⟨Band 2 noch nicht erschienen.⟩ Verlag Dr. F. Stoedtner, Berlin 1911.
Zarbl, Erinnerungen aus einer Reise durch einige Abteien und das k. k. obderennsische Salzkammergut. Regensburg 1836.

KÜNSTLERVERZEICHNIS

(B: Bildhauer, – K: Kupferstecher, – M: Maler.)

Alber, Lukas, B, M 166
Aßlinger, Wolfgang, B, M 164 f.
Claus, M 118
Cristus, Petrus, M 127
Dürer, Albrecht, B, K, M 80, 94, 155
E. S., Meister, K 108, 128 ff., 131 ff., 137 ff., 148, 164
Eyck, Hubert und Jan van, M 165
Faust, Wolfhart, Goldschmied 7, 156
Feiß, Joseph, B 166
Fiesole, Fra Beato von, M 144
Frueauf, Rueland, M 7
Gozzoli, Benozzo, M 133
Grünewald, Mathias, M 50
Haller, Andreas, M 119
Hans von Judenburg, B 35
Israel von Meckenem, K 131, 139
Kölderer, Jörg, M 119, 149
Lebenpacher, Friedrich, siehe Pacher, Friedrich
Mantegna, Andrea, M 4, 18, 80, 132 f.
Masaccio, M 133
Masolino, M 133
Matsys, Quentin, M 127
Meister des heiligen Augustin, M 106, 108, 110, 131
Meister des heiligen Paulus, M 110
Meister der Sammlung Sepp, M 106, 108, 119,
Meister mit dem Skorpion, M 3 f., 124, 144, 150
Memling, Hans, M 53, 125 f.
Miller, Silvester, M 166
M. R., siehe Reichlich, Marx
Multscher, Hans, B, M 3, 128
Ouwater, Albert von, M 132
Pacher, Friedrich, M 6, 9 f., 106, 124, 130, 138 ff., 148 ff., 153 f., 156, 170
Pacher, Hans der ältere, M 9 f., 110
Pacher, Hans der jüngere, Goldschmied 10
Pacher, Michael, B 1 und durchweg
Peter, B, M (?) 166
Pizzolo, Nicolò, M 13, 16 f., 83, 130
Polack, Niklas, B, M 166
Raphon, M 165
Reichlich, Marx, M 106, 118 f., 149
Schongauer, Martin, K, M 4, 12, 102, 127 f., 136, 152, 157, 160
Scorel, Jan van, M 163 f.
Signorelli, Luca, M 122, 133
Simon von Taisten, M 79, 111, 119,
Sluter, Claus, B 128
Squarcione, Francesco, M 4
Sunter, Jakob, M 4, 124, 150
Syrlin, Jörg der ältere, B 47
Vischer, Peter, B 50
Weyden, Rogier van der, M 126, 131, 148

ZUM GELEITE

Von rauhen Höhen des Südens entsprungen wenden sich die sprudelnden Wellen der Rienz westwärts, um durch das idyllische Gebiet des Pustertales den Fluten des Eisack zuzueilen. Die Berghäupter der Dolomiten entbieten ihren Gruß dem Wanderer, der talaufwärts dem Laufe des Flusses entgegenstrebt. Bald düster, bald leuchtend in wunderbarstem Schmelze der Farben, die des Tages wechselndes Licht über sie ausgießt, in allen Tönen schimmernd, bis im tiefsten Rot sie erglühen, so beherrschen sie das herrliche Bild dieser Landschaft, und niemand vergißt solchen Zauber, wessen Aug' und Seele einmal davon berührt wurde. Es ist, als müßte in solcher Umgebung jedes edle Gefühl des menschlichen Herzens vertieft, als müßte jede Feinheit des Denkens und Wollens von solchen Eindrücken leichter erweckt, stärker gefördert werden. Alle Erscheinungen im Leben der Menschen haben ihre gewissen Ursachen, deren Verkettung oft schwer, noch öfter garnicht zu ergründen ist. Darum kann es auch kein bloßer Zufall sein, daß in jener von der Natur mit so köstlichen teils milden, teils gewaltigen Schönheiten verschwenderisch ausgestatteten Gegend in alter und neuer Zeit Männer erstanden sind, denen die Kunst edelsten Gewinn und Aufschwung verdankt. In unseren Tagen ist es ein Albin Egger-Lienz, ein Franz von Defregger, die ihres Volkes Gemüt, Art und Brauch, die die tirolische Geschichte in herrlichen Werken sinnvoll feiern und die Begeisterung für ihr Heimatland in aller Welt verbreiten. Aber schon lange Jahrhunderte vor diesen Künstlern waren die gleichen Bezirke des Rienz-Tales die Heimat von Malern und Bildnern, deren emsiges Streben, deren werktätige Begeisterung im Dienste Gottes reichliche und ob ihres künstlerischen Ranges beachtenswerte Spuren bis auf den heutigen Tag hinterlassen hat. Weit über sie alle erhebt sich das Wirken einer Gruppe von Künstlern, an deren Spitze Michael Pacher von Bruneck stand. Hell leuchtet sein Name, in dem sich wie in einem Brennspiegel die Strahlen vereinigen, welche von der Kunst aller jener ausgingen, die er die Seinen, seine Gehilfen, die Gefährten seiner Arbeit nennen konnte. In dem Wirken Michael Pachers und der Seinen erhebt sich die tirolische Bildnerei und Malerei der späten Gotik zu ihren letzten und höchsten Leistungen. Noch kurze Frist versuchen Schüler und Bewunderer im Sinne des Meisters weiter zu schaffen. Darnach kommt die große Veränderung in Geschichte und Kunst, und in der Zeit der Renaissance und den Epochen, die sich ihr anschließen, erlischt Michael Pachers Ruhm, die meisten seiner Werke gehen teilweise oder ganz zu Grunde, sein Gedächtnis schwindet also, daß sogar sein Name vergessen wird. Für immer wäre er verschollen, hätte uns nicht ein gütiges Geschick ein gewaltiges Kunstwerk, den Altar zu St. Wolfgang, erhalten, dessen Inschrift Michael Pachers Namen vermeldet. Dazu ein paar Urkunden, die in unseren Tagen wieder beachtet sind. Das ist alles.

Noch nicht lang ist die Zeit, seit uns der Meister wieder bekannt geworden ist. Jetzt vor reichlich acht Jahrzehnten kam zum ersten Male Lemmen darauf, in seinem tiroler Künstlerlexikon Michael Pacher zu erwähnen, und in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts hat Vintler und dann E. von Förster damit begonnen, die Kunst des Brunecker Meisters genauer zu ergründen. Seitdem ist vieles über Pacher geschrieben worden. Der Forschung stehen dabei große Schwierigkeiten im Wege. Davon wird in diesem Buche noch die Rede sein.

Hier sei nur daran erinnert, daß der Bestand der alten tiroler Kunstdenkmäler in schwerster Art geschädigt und verringert worden ist, teils durch Unwissenheit oder Mutwillen, oder wie in den unseligen Zeiten der Säkularisation und der Klosteraufhebung

durch die Fehlgriffe der Politik. Was auf solche Art nicht geradezu zerstört und vernichtet worden ist, das haben die Versteigerungen unter dem Regimente Joseph's II. und des bayerischen Ministers Montgelas dem Lande Tirol entführt. Dazu kommt der Althandel, der bis auf den heutigen Tag sein Unwesen treibt, und was noch von beweglichen Kunstwerken vorhanden ist, in alle Welt zerstreut. Angesichts der durch solche Ursachen herbeigeführten Lückenhaftigkeit der älteren tiroler Denkmäler war es nicht zu verwundern, daß betreffs der Lebensarbeit Michael Pachers fürs erste große Unklarheit herrschte, und daß man dem Meister alle möglichen Werke zuschrieb, wegen deren man inzwischen anderer Meinung geworden ist. Zur Aufklärung haben dann zuerst die Studien von Dahlke und weiterhin die von Hans Semper und Stiassny aufs wesentlichste beigetragen. Eine Fülle wichtigen Studienmaterials brachte die kunstgeschichtliche Ausstellung zu Innsbruck im Jahre 1902. Die Schriften der vorgenannten Forscher sind in dem diesem Buche beigefügten Literaturverzeichnis aufgezählt. An ihre Arbeiten haben sich sehr zahlreiche andere angeschlossen, von denen mehrere erst in den jüngsten Tagen erschienen sind. Trotz dieser Vielheit scheinen mir etliche wichtigste Punkte von den bisherigen Bearbeitern nicht hinlänglich aufgeklärt zu sein. Wenn meine Schrift den Versuch dazu macht, der sich angesichts des Zweckes und einer nicht wohl zu überschreitenden Grenze des äußeren Umfanges mehr auf Andeutungen beschränken, auf genauere Ausführung der Beweise aber verzichten muß, so könnte doch auch hiermit vielleicht genug geschehen sein, um den Fachgenossen ein Urteil darüber zu ermöglichen, ob dies Buch einen Fortschritt in der Aufklärung der Pacherfrage bedeuten kann. Ein Hauptmangel früherer Bearbeitungen scheint mir darin zu liegen, daß diese sich nicht immer davor gehütet haben, ihre Beweise auf dem Boden vorgefaßter Meinungen aufzubauen. Welcher Art diese sind, sei weiterhin besprochen.

Dies Buch will sich aber nicht einseitig an eine engere Zahl von Kunstgelehrten wenden, sondern zuvörderst an einen jeden, der unbekümmert um Zweifelfragen sich an der Hoheit und Herrlichkeit alter deutscher Kunst erfreuen, an ihrer Herzenswärme und Frömmigkeit sich erbauen, über das Werden und die Bedeutung eines besonders wertvollen Kreises von Werken und über den Geist, der sie entstehen ließ, Belehrung finden möchte. Dazu wollen Wort und Bild in diesen Blättern helfen. Und wenn sie in fern entlegene Zeiten zurückführen, und wenn gar manches Bild und Werk, das hier gezeigt wird, dem heutigen Empfinden nicht ohne weiteres zugänglich sein mag, so gedenke man des Spruches, daß das Gold tief im Berge liegt. Wer es aber erkennt und gewinnt, dessen Haus erfüllt es mit Glanz.

MÜNCHEN, im Frühjahr 1913. DR. OSCAR DOERING-DACHAU.

EINFÜHRUNG

Die geographische Lage Tirols, die Notwendigkeit für Zahllose, welche von Deutschland nach Italien oder von da gen Norden zogen, die Straße über den Brenner dahin zu fahren, hat von alter Zeit her auch eine nicht abzuschätzende Anzahl von deutschen Künstlern in das Bergland geführt und rege Wechselbeziehungen mit den übrigen deutschen Gegenden veranlaßt. So läßt sich unter anderem ein derartiger Austausch zwischen Tirol und den sächsisch-thüringischen Bezirken schon seit dem 12. Jahrhundert beobachten. Aber näher als jene nordischen Gebiete lag für Tirol Bayern und Schwaben, und es ist besonders die spätere Zeit des 15. Jahrhunderts, wo von dort Maler, Bildhauer, Architekten, Kunstgewerbler in Menge herbeiströmten. Am besten bekannt von diesen ist uns Hans Multscher von Ulm. Die bayerische und südwestdeutsche Kunst hat wesentlich ihren Einfluß in Nordtirol geltend gemacht, während sie sich im Süden mit solchen Elementen begegnete, die vom nahen italienischen Boden eingewandert waren. Für die Kunst war in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Tirol gute Zeit. Das Land war durch den Aufschwung des Silberbaus reich geworden, und der am Hofe des Erzherzogs Sigismund herrschende Luxus verhalf nicht nur seiner Residenz Innsbruck zu Glanz und höherer Bedeutung, sondern beeinflußte die gesamten Verhältnisse Tirols. Neue weltliche und vor allem kirchliche Bauwerke erstanden und bedurften malerischer und bildhauerischer Ausschmückung. In den herrlichen Gebilden der großen Altäre feierten alle Künste gemeinsame Triumphe.

Hätte die tiroler Kunst nur von den Brocken leben sollen, die ihr von den Ländern nördlich und südlich jenseits der Berge zufielen, so wäre sie sicher nicht fähig gewesen, zu höherer Bedeutung zu gelangen. Das Beste, was wir an ihr bewundern, ist doch ihre starke selbständige Art, die von fremden Kunstrichtungen wohl annahm, was ihr gut und förderlich schien, aber dabei niemals ihr tirolisches Wesen verleugnete und besonders die welschen Einflüsse allmählich immer mehr zurückzudrängen verstand. Zu Pachers Zeit war sie schon größtenteils frei davon, während die oberdeutschen Einwirkungen deutlicher hervortreten.

Am nächsten läge der Gedanke, daß die Kunst des Pacherkreises mit der Kunst des Pustertales eng verwandt sein müßte, doch ist dies nicht der Fall. Dagegen besteht ein fester Zusammenhang der Pacher'schen Malerei mit der Brixener. Diese blühte seit dem 15. Jahrhundert in der Bischofsstadt und im nahe benachbarten Kloster Neustift. Ob man von einer eigenen Neustifter Schule sprechen kann, ist ungewiß. Es ist keineswegs erwiesen, daß die für das Kloster damals eifrig tätigen Künstler aus den Reihen der Augustiner-Chorherren selbst hervorgegangen und nicht einfach aus Brixen herangezogen worden wären. Gehörten sie aber dennoch nach Neustift, so konnten sie gleichwohl von den bedeutenden Leistungen der Brixener Schule unmöglich unberührt bleiben. Begründer der selbständigen Richtung dort war ein Künstler, dessen Name unbekannt ist. Nach einem auf seinen Werken wiederholt vorkommenden Abzeichen hat ihn Semper den »Meister mit dem Skorpion« genannt. Seine Kunst lehnte sich an ältere und jüngere Vorbilder. Während er in früherer Zeit mehr der byzantinischen Richtung zuneigte, gab er sich später bis zu einem gewissen Grade dem Einflusse der flandrischen Kunst hin. Auch ist die Malerei des unfernen Verona nicht ohne Wirkung auf ihn geblieben, wie denn die Brixener Kunst sich damals überhaupt schon bestrebt zeigt, nach der Art jener den Gesetzen der Perspektive gerecht zu werden und ihre Figuren plastisch herauszuarbeiten, freilich einstweilen noch bei ziemlich mangelhaft ent-

wickeltem Formensinn. Die Färbung aber hatte man an venezianischen Vorbildern studiert, und das zeigt sich auch beim Meister mit dem Skorpion. Dabei war dieser aber weit entfernt davon, jemandes Nachahmer zu sein. Er malte recht wie ein derber Sohn der Berge, mit einem höchst ausgebildeten Naturalismus. Man wird nicht irren, wenn man annimmt, daß die schon im Mittelalter von den Bauern eifrig betriebenen Spiele der Passionsbühne einen bedeutenden Einfluß auf seine Darstellungsart geübt haben. Von dem Meister mit dem Skorpion besitzen wir sowohl Tafel- als Wandgemälde. Letztere befinden sich im Brixener Domkreuzgange, jenem wegen seines alten, wundervoll erhalten gebliebenen malerischen Schmuckes hochberühmten tiroler Kunstdenkmale. Alle Flächen der Wände und der Gewölbe sind zu verschiedenen Zeiten des späteren Mittelalters mit Fresken bedeckt worden und bieten ein Material zur tiroler Kunstgeschichte, wie es sich vielleicht überhaupt dort nicht mehr fand, am wenigsten aber in heutiger Zeit mehr irgendwo existiert, nachdem so unendlich vieles zu Grunde gegangen ist. Insbesondere ist es natürlich die Geschichte der Brixener Malerei, deren Entwicklung sich an den Fresken des Kreuzganges verfolgen läßt. So lernen wir dort noch einen Schüler des Skorpion-Meisters kennen, diesen sogar mit seinem Namen, mit dem er eins seiner Bilder bezeichnet hat. Er hieß Jakob Sunter. Seine und seiner Schüler Tätigkeit liegt zwischen den Jahren 1446 und 1474. Charakteristisch für ihn war seine Vorliebe für Eigentümlichkeiten der deutsch-flandrischen Malerei, die vermutlich durch Vermittlung der oberdeutschen Kunst nach Brixen kam. Besonders auffällig ist auch der Einfluß der Kupferstiche des Colmarer Meisters Martin Schongauer. Zu den Merkzeichen der so beeinflußten Kunst gehört unter anderm die eigentümliche starke Knitterung der Gewänder, ferner die zarte Behandlung der Frauenköpfe, während den Männern mehr die alte, derbe, naturalistische Art erhalten blieb. Von Flandern her übernahm die Brixener Malerei auch die Behandlung der landschaftlichen Hintergründe. Man sieht, wie das Naturgefühl erwacht ist, und wie es versucht, sich zum Ausdrucke zu bringen, mag fürs erste eine gewisse Befangenheit noch verhindern, daß echte Naturwahrheit erreicht wird. Wir beobachten ein Haschen nach grotesken Formen, mit Vorliebe die Darstellung von Fernsichten mit Bergen, die freilich mit denen, welche die Natur in Tirol zeigt, recht wenig, dafür aber desto mehr Ähnlichkeit mit jenen auf den flandrischen Bildern und Schongauer'schen Stichen haben. Auf diesen Bergen ragen Burgen empor, Flüsse und Seen sind mit Schiffen belebt, turmreiche Städte dehnen sich an den Ufern aus. Alles ist belebt von kleinen menschlichen Staffagefigürchen, die in sehr vielen Fällen mit der Handlung nichts zu tun haben. Auch an Versuchen, Luft- und Lichtstimmungen zu schildern, fehlt es nicht. Doch ist statt des Himmels häufig ein mit einem gepreßten Muster versehener Goldhintergrund gewählt. Während die Sunter'sche Richtung das germanische Element bevorzugte, pflanzte sich gleichzeitig in Brixen auch die eigentümliche schwere Art des Skorpionmeisters fort, stark durchsetzt mit Elementen, die der paduanischen Schule entnommen waren, so daß man sich vor den Werken dieser Richtung gar oft an die Malereien des Squarcione ⟨† 1474⟩ und Mantegna ⟨† 1506⟩ erinnert fühlt, jener beiden Meister, von deren Kunst namentlich die Fresken in der Kirche der Eremitani in Padua zeugen. — In welcher Art die Malerei des Pacherkreises mit der der verschiedenen Richtungen der Brixen-Neustifter-Schulen zusammenhängt, sei späterer Betrachtung vorbehalten. Es wird Zeit, daß wir die Bekanntschaft derjenigen Personen machen, mit denen wir hier vorzugsweise zu tun haben.

MICHAEL PACHER UND DIE SEINEN

Was sich von Michael Pachers Lebensgang berichten läßt, ist leider wenig genug — immerhin freilich noch sehr viel mehr, als von vielen anderen Künstlern überliefert ist. Bildet es doch überhaupt eine Ausnahme, wenn in Deutschland Künstler des Mittelalters auch nur dem Namen nach bekannt sind. Der Stolz auf die Werke der hohen Kunst und das zum Gemeingut der Nation gehörige Verständnis dafür, welches in Italien den Künstlern hohen gesellschaftlichen Rang sicherte und ihre Namen gleich denen der Fürsten der Nachwelt erhielt, war bei uns noch über das Ende des Mittelalters hinaus nur wenig entwickelt. Wenn man genau zusieht, so merkt man bald, daß es noch bis auf den heutigen Tag arg daran fehlt. Nur wenige Namen sind wirklich allgemein bekannt, von den meisten weiß nur der Fachmann, und gänzlich unbekannt bleibt die Mehrzahl derer, die in grossen Ateliers, Baugeschäften und ähnlichen Anstalten durch ihre Kunst den Ruf der Inhaber befördern helfen.

Die Stadt Bruneck ist 1288 durch den Bischof Bruno von Brixen gegründet. Sie ist die freundliche Zierde der prachtvollen Stelle im Pustertale, wo die Berge des Tauferer Tales, das Oberwietenbacher Gebirge, der Reischacher und Stephansdorfer Berg und im Westen die Berge des unteren Rienztales sich zu einer herrlichen Runde vereinigen. Mitten drin liegt, umgeben von anmutigen Dörfern, die kleine Stadt, über der mit hochragendem Turme das alte Schloß, ehemals die Sommerresidenz der Fürstbischöfe von Brixen, Bruneck, thront. Die Burg stand schon da, als Michael Pacher hierselbst zur Welt kam. Wann dies gewesen, läßt sich nur vermuten. Einen Anhalt gibt eine Urkunde eines Jörg im Paumgarten aus Bruneck. Sie ist 1467 ausgestellt und in der Reihe der Zeugen wird auch »maister michel der maler, purger zu Brawnekh« genannt. An Michels Identität mit Michael Pacher zu zweifeln liegt kein Anlaß vor, weil, wofern es noch einen Maler Michel in dem kleinen Orte gegeben hätte, der daselbst sogar Meister war, die Zufügung seines Familiennamens nicht hätte unterbleiben können. War er nun 1467 bereits Meister, so muß er damals mindestens 30 bis 35 Jahre alt gewesen sein. Michael Pachers Geburtsdatum ist also um das Jahr 1435 anzunehmen. Bei wem er das Malen und Bildschnitzen erlernt hat, wissen wir nicht mit Sicherheit; wahrscheinlich war seine Lehrstätte in Brixen. Doch hat auch fremde Kunst auf ihn gewirkt. Zweifellos ist er gewandert, aber manches, was später an italienische Art erinnert, kann er sehr wohl auch schon in der Heimat in sich aufgenommen haben. Gebot doch damals in einem Teile des Pustertales der 1500 gestorbene Graf Leonhard II. von Görz, der eine Prinzessin von Gonzaga zur Gemahlin hatte. Immerhin scheint sicher, daß Pacher gleich so vielen italienische Kunststätten aufgesucht hat. Auch in Venedig mag er gewesen sein, wofern die in dortigen Notariatsakten unter dem 27. August 1471 geschehene Erwähnung eines Michele da Brunico sich auf ihn beziehen sollte. Ungewiß bleibt, ob er auch am Oberrhein und in den Niederlanden gewesen ist. Vom Gange seiner künstlerischen Entwickelung wissen wir nichts Näheres. Wir erfahren, daß er 1465 ein Altarbild für das Schloß Ried bei Bozen geschaffen habe, welches durch seine eigene Namensinschrift beglaubigt war, aber das Bild scheint nicht mehr zu existieren. Wenn wir es hätten, so würde es uns die Fähigkeiten des bereits fertigen Künstlers vorführen, der damals wohl schon Meister gewesen ist. Von anderen Werken der Frühzeit wird weiterhin die Rede sein. Gewiß hat er sehr bald angefangen eine größere Werkstatt zu halten, da er sonst nicht in der Lage gewesen wäre, auch Aufgaben von großem Umfange zu übernehmen. So muß er schnell in den Ruf gelangt sein, größte Altarwerke, bestehend aus ornamentaler und figürlicher polychromierter Schnitzerei und hochkünstlerisch ausgeführten Gemälden liefern zu können. Den Beweis

dafür erbringt in vollem Umfange zum ersten Male der Vertrag, den die Bürgerschaft von Gries bei Bozen am 27. Mai 1471 mit Pacher schloß. Wir bringen weiterhin die Urkunde im Wortlaute. Der Meister wurde hierbei wie überhaupt »Maler« genannt. Das Wort bedeutet nach damaligem Sprachgebrauch zugleich auch Bildschnitzer ‹wer steinerne Bildwerke schuf, hieß Steinmetz›. Daß die Begriffe des Malens und Bildschnitzens damals mit einander vermengt wurden, erklärt sich daraus, daß das Schnitzwerk erst durch den Überzug von Farben und Gold die Vollendung erhielt. Die Schnitzereien waren also bestimmt, in wesentlich malerisch-dekorativem Sinne zu wirken. Unbemalte Holzschnitzwerke aus mittelalterlicher Zeit gehören zu den Seltenheiten. In unseren Museen stehen trotzdem viele solche; diese hat man meist abgekratzt und abgewaschen. Infolge jener Bezeichnung »Maler« hat man noch bis in sehr neue Zeit Michael Pacher lediglich für einen solchen in unserem Sinne gehalten und seine Tätigkeit als Bildschnitzer geradhin bezweifelt.

Jener Grieser Vertrag von 1471 ist auf lange Jahre hinaus die einzige Urkunde, die uns über Pachers künstlerische Tätigkeit erhalten geblieben ist. Auch sonst gibt es nur wenige Lebenszeichen von ihm aus jener Zeit. Wir treffen ihn in Urkunden von 1469, 1472, 1475, 1480, 1492 und 1496, ohne daraus für seine künstlerische Wirksamkeit etwas folgern zu können. Sie muß aber andauernd umfassend, ja in einer immer stärkeren Entwicklung begriffen gewesen sein, die ihn zwang, eine Menge von Hilfskräften, zumal für die Malerei heranzuziehen. Wir werden sehen, daß er dabei stets auf beste Leistungen hielt, keinen Schematismus einreißen ließ und jedem Mitarbeiter für die Entfaltung seines Könnens die erdenklichste Freiheit ließ. Er bietet das rühmliche Beispiel eines Kunsterziehers, der die Individualitäten zu achten, zu schonen, zu entwickeln bestrebt war. Er hilft die ohnehin keineswegs unbekannte Tatsache erhärten, daß das Individuum seine Rechte im so viel verschrieenen Mittelalter ebenso voll genoß und nutzen konnte, wie seit der Zeit der Renaissance, wo es angeblich überhaupt erst entdeckt worden sein soll. Michael Pachers künstlerischer Takt hat davor bewahrt, daß seine Schule jener Bedeutungslosigkeit fabrikmäßiger Produktion anheimfiel, wie sie bald darnach an den Leistungen der Werkstatt des alten Cranach zu beobachten ist. Freilich wissen wir nicht, was uns von den Arbeiten der Pacher'schen Künstlergruppe, zu der auch Friedrich Pacher gehörte, alles verloren gegangen, und wie es beschaffen gewesen ist. Schon die Barockzeit hat unter den gotischen Schnitzereien und Malereien auch im Lande Tirol allzu gründlich aufgeräumt.

Die Ausführung des Altars von Gries zog sich bis 1475 hin. Das darf nicht zu der Annahme verleiten, als habe Pacher nur mit wenigen Gehilfen gearbeitet oder sei ein saumseliger Mann gewesen. Die Verzögerung kam sicher daher, daß er noch mit anderen Aufträgen überhäuft war, und daß neben den großen Werken für die reichen Kirchen und Klöster auch kleine für mittlere und bescheidene Ansprüche hergestellt werden mußten. Gerade diese hätten aber zu völliger Verflachung führen können. Daß sie nicht eintrat, daß vielmehr andauernd mit frischer, lebendiger Produktionskraft weiter geschaffen wurde, wobei der Meister Michel die Gesamtentwürfe lieferte, das beweist sein Hauptwerk, oder besser gesagt, jenes, das unter den Überbleibseln Pacher'scher Kunst als solches dasteht. Es ist der berühmte Hochaltar der Kirche von Sankt Wolfgang in Oberösterreich. Die Bestellung dieses Werkes erfolgte durch den Abt Benedikt Eggh von Mondsee zwei Jahre, nachdem der Grieser Altar fertig geworden war, also 1477, als der neue Chor der dortigen Kirche geweiht wurde. Es ist anzunehmen, daß Pacher sich sogleich über die Arbeit hermachte, da trotz der gewaltigen Dimensionen des Werkes doch die Malereien der Rückseite des Mittelschreines laut Inschrift schon 1479 vollendet waren. Die lateinische Hauptinschrift auf dem unteren Rahmen der Außenflügel des Altars aber bezeugt, daß die ganze Arbeit bis zu ihrem Abschlusse noch zwei Jahre in Anspruch nahm.

Als unmittelbare Folge des großartigen Gelingens dieses Werkes ist ein Auftrag anzusehen, den Michael Pacher am 14. November 1481 erhielt. Es handelte sich um einen Altar, der in der Bozener Pfarrkirche zu Ehren des heiligen Michael aufgestellt werden sollte. Zahlungen dafür sind nach urkundlicher Beglaubigung von 1482 bis 1484 erfolgt. Wir hören auch von einer Geldstiftung, im Betrage von 27 Mark 3 Pfund, die eine alte Frau, die »Ganznerin«, für die Herstellung des Altars gemacht hatte. Dieses Geld wurde in Raten eingezahlt. Auch andere Personen werden als Spender genannt. Die letzte derartige Erwähnung ist vom 28. März 1484. Das Werk ist längst verschollen. In neuerer Zeit ist aus Bozen ein Relief in das Museum Ferdinandeum zu Innsbruck gekommen, darstellend vier Engel, die nur in Halbfigur zu sehen sind und miteinander einen Teppich hochhalten. Wir werden auf das schöne Stück noch zu sprechen kommen. In diesem möchte man wohl den letzten Rest jenes Altars zu erblicken haben. Vielleicht finden wir auch noch den heiligen Michael dazu. Im Jahre 1484 wurden zwischen dem 19. August und 18. November Verhandlungen über einen Hochaltar für die jetzige Franziskanerkirche, damals Frauenkirche zu Salzburg, gepflogen. Die Ausführung des Werkes, das von der Salzburger Bürgerschaft alsbald ins Auge gefaßt wurde, nachdem der Chor der Pfarrkirche neuerbaut dastand, war zuerst dem Passauer Maler Rueland Frueauf zugedacht, aber schon bald ließ man ihn fallen, und zwei angesehene Bürger von Salzburg, Virgili Hover und Hans Elsenheimer, empfahlen statt seiner Michael Pacher. Hover muß zu diesem ein besonders starkes Vertrauen gehabt haben, da er sich erbot, zu dem Altarwerke aus eigenen Mitteln 1000 Gulden zuzuschießen. Die Bürgerschaft nahm das gern an und bestimmte Hover, damit die Arbeit sogleich anfangen könne, seinen Beitrag zuerst zu zahlen, späterhin würde dann sie selbst eintreten. Nun erfolgte die nähere Abrede mit Michael Pacher zunächst brieflich; er wurde ersucht, eine Zeichnung des künftigen Altares zu entwerfen und diese auf dem Sankt Gilgenmarkte zu Bozen einem gewissen Hans Puchler oder einem anderen Salzburger Bürger auszuhändigen. Deswegen braucht Pacher damals ⟨Ende August 1484⟩ nicht in Bozen gewohnt zu haben, vielmehr bot der Sankt Gilgenmarkt nur eine Gelegenheit für vorübergehenden Aufenthalt, Anknüpfung von Geschäftsbeziehungen und dergleichen. Gibt es doch noch bis auf den heutigen Tag in Deutschland derartige Messen, den Kieler Umschlag und andere, am bekanntesten und bedeutendsten die seit Mittelalterszeiten berühmte Leipziger Messe. In demselben erwähnten Schreiben erhielt Pacher die Zusicherung, daß seinem Wunsche gemäß der Altar frei von Steuer und Wacht nach Salzburg geschickt werden könne. Da der Meister späterhin aber im Interesse der Fertigstellung des Werkes in Salzburg wohnte, so können nur einzelne wichtigste Teile von Bruneck dorthin geschickt worden sein, während das übrige in Salzburg gefertigt und dann alles zusammengesetzt wurde. Es ging also ähnlich damit wie mit der Herstellung des Altares von Sankt Wolfgang, von der wir noch zu sprechen haben. Anfang September 1484 waren bereits die Verhandlungen so weit gediehen, daß Hover dem Meister ein Draufgeld von 100 Gulden gab, nachdem Pacher unmittelbar zuvor in Salzburg gewesen war und dort mit Meister Leonhard, dem Zimmermann und Ulrich, dem Tischler über das Holz gesprochen hatte, das geschlagen werden mußte. Seine Anordnungen sind sogleich befolgt worden. Darauf trat ein kurzer Stillstand ein, bis am 18. November 1484 die Bürgerschaft an Pacher schrieb, er müsse nun alsbald mit der Zeichnung nach Salzburg kommen, weil man nicht wüßte, was man ohne ihn mit dem geschlagenen Holze anfangen solle; auch könne Meister Wolfhart Fawst, der Goldschmied ⟨ein damals in Salzburg wohlbekannter Künstler, der 1492 gestorben ist⟩ ohne Zeichnungen nicht ans Werk gehen. Schon daß von dem Holz, also von Schnitzarbeit, die Rede ist, zeigt, welchen weiteren Kreis als heute damals

Bild 1. Karlsruhe, Kunsthalle, Altarflügel, angebliches Frühwerk von Michael Pacher. ‹Text Seite 13.›

Phot. W. Kratt, Karlsruhe.

das Goldschmiedehandwerk umfaßte. Gleichzeitig gewährt dieser Vorfall einen Einblick darin, wie Pacher arbeitete. Er lieferte die Zeichnungen, die Ausführung fiel anderen anheim. Auf diesen sehr wichtigen Punkt werden wir noch ausführlich zurückkommen. Wie die Dinge sich weiter gestaltet haben, ist nicht genügend klar. Vom 7. April 1486 gibt es einen Brief der Salzburger Bürgerschaft an Ulrich, den Erzpriester und Probst zu Berchtesgaden, worin dieser ersucht wird, seinen Beistand zu leisten, daß für den Altar, den man sich »aufzurichten furgenommen« »etlichs Zewgs«, an dem es noch mangele, besorgt werde. Was für «Zewgs« gemeint ist, wird nicht gesagt; vermutlich blieb die nähere Erklärung dem Überbringer des Briefes, dem Ratsherrn Christoph Werder überlassen. Unter dem Zeugs sind jedenfalls Materialien zu verstehen. Darnach hören wir erst wieder 1495 von der Arbeit, wo Pacher in Salzburg wohnte, und gegen einen von der Bürgerschaft gezahlten Zins von jährlich elf Pfund seine Werkstatt beim Seidenater Gabriel eingerichtet hatte. Wir können seine Anwesenheit in Salzburg dann noch bis in das Jahr 1498 verfolgen. Von dem gewiß schönen Werke ist nichts auf unsere Tage gekommen als die sitzende Figur einer Madonna, die dem Kinde eine Traube reicht. — Während Pacher mit diesem Altarwerke beschäftigt war, 1495 und 1496 Zahlungen dafür in Empfang nahm, und Hover im letzteren Jahre starb, war auch ein anderer, gleichfalls für Salzburg bestimmter Altar in Arbeit, der in die Sankt Michaelskapelle am Aschhofe kam. Leider ist von diesem Werke nichts mehr nachzuweisen. Dafür aber besitzen wir noch einen Altar mit den Bildern der vier Kirchenväter ‹innen› und mit Szenen aus der Legende des heiligen Wolfgang ‹außen›. Ihn hatte einige Zeit zuvor der Brixener Domprobst Wolfgang Neundlinger für die Allerheiligenkapelle des Domes von Brixen gestiftet, und zwar testamentarisch. Erlebt hat er, der 1486 starb, die Erfüllung seines Wunsches nicht; denn erst in den Jahren 1489 und 1490 ist das Werk ausgeführt worden. Die Teile

des Altares werden heute in der Münchener Königlichen Alten Pinakothek aufbewahrt. Weiter unten ist auf diesen sogenannten Kirchenväteraltar genauer einzugehen. — Inzwischen war der Altar von Sankt Wolfgang immer noch nicht völlig bezahlt. Wir erfahren von Tilgungen dieser Schuld dreimal während des Jahres 1497, darauf am 7. Juli 1498.

Michael Pacher ist es nicht beschieden gewesen, das Ende dieser Angelegenheit und auch die Vollendung seines Altars für die Salzburger Frauenkirche zu erleben, denn schon die folgenden Zahlungen, von denen eine am 24. August 1498 für Sankt Wolfgang, eine am 17. November desselben Jahres für die Salzburger Frauenkirche erfolgte ⟨laut Eintrag im Rechnungsbuche des Abtes Virgil Puchler in Salzburg und in der dortigen Kirchenprobst-Rechnung des Hans Gauschberger⟩ geschahen nicht mehr an ihn, sondern an seinen Schwiegersohn, Kaspar Neuhauser aus Klausen, der sie im Namen seiner Tochter, Michael Pachers Enkelin, in Empfang nahm. Somit fällt der Tod des Künstlers zwischen den 7. Juli und den 24. August 1498. Etwas über vier Jahre später, am 10. Dezember 1502, quittierte Neuhauser endgiltig über die abgeschlossenen Salzburger Zahlungen. Im Ganzen sind für jenen Altar 3300 Gulden rheinisch gezahlt worden.

Wie Michael Pachers Gattin geheißen hat, ist unbekannt. Wenn das schon erwähnte venezianische Notariatsprotokoll zu Michael Pacher überhaupt in Beziehung stehen sollte, so hieß sie Dorothee. Aus beider Ehe stammte eine Tochter, Margarethe, von der urkundlich feststeht, daß sie mit jenem Kaspar Neuhauser aus Klausen verheiratet gewesen ist, dessen soeben gedacht wurde. Daß letzterer aus dem bedeutenden tiroler Adelsgeschlecht derer von Neuhaus auf Villanders gestammt habe, hat C. Fischnaler ⟨in der Zeitschrift des Ferdinandeums 1893⟩ wahrscheinlich gemacht. Neuhauser hat durch seine Frau das Haus Michael Pachers in Bruneck ⟨Nummer 79 des Katasters⟩ samt den zugehörigen Gütern und Gilten zu Stegen und Herschwang »und anderes mehr« geerbt, ein Beweis von Michael Pachers Wohlstand. Aus Neuhausers Ehe mit Pachers Tochter ging wieder eine Tochter hervor, die nach ihrer Mutter Margarethe hieß und zuerst mit einem gewissen Leobmeeckher, dann ⟨1545⟩ mit einem Kirchpuecher bei Sankt Veit in Kärnten verheiratet war. Die ererbten Grundstücke in Bruneck verkaufte ihr Vater Neuhauser zu Anfang des 16. Jahrhunderts an einen Andrä Söll.

Als Michael Pachers Bruder gilt, verbreiteter Ansicht gemäß, Friedrich Pacher. Doch sei hier vorweg betont, daß für die Annahme dieses Verwandschaftsverhältnisses kein ausreichender Beweis zu finden ist. Auch das ist nicht sicher, welcher von beiden der ältere war. In den Urkunden taucht Friedrich erst 1478 auf, also beträchtlich später als Michael, aber für sein Alter wäre hieraus, da es sich um einen Zufall handeln könnte, noch nichts Sicheres zu folgern. Wahrscheinlich aber wird, daß er der jüngere war, durch die Inschrift auf dem Bilde der Taufe Christi in Freising, wo er 1483 als Autor des Bildes genannt wird. Daraus kann man wohl mit Recht annehmen, daß er damals, also etwa 18 Jahre nach Michaels Anfängen, eine selbständige Werkstatt gehabt habe. Hat er doch auch in derselben Woche, wo das Taufbild aufgestellt wurde, einen kleinen Grundbesitz bei Bruneck erworben. Am 6. Juni 1485 finden wir Friedrich als »Maler zu Brauneckgen« erwähnt, wodurch seine damalige Selbständigkeit vollends erwiesen wird. In den Urkunden begegnet er uns dann noch bis ins Jahr 1508. Wir erfahren, daß er 1489 bis 1492 in Bruneck Kirchenpfleger gewesen ist. Im letzteren Jahre wird er zum ersten und einzigen Male in einer Urkunde mit Michael Pacher zugleich genannt. Friedrich Pacher besaß eigenes Haus mit Garten, auf das er 1490 und 1493 Hypotheken aufnahm. Seit 1501 wohnte er nicht mehr in Bruneck, sondern im nahen Uttenheim, während das Stadtgrundstück an den noch zu erwähnenden Hans Pacher übergegangen war. In welchem Verhältnis Friedrich Pacher bis zum Tode Michaels zu diesem stand, ist

unklar. In früherer Zeit hat er, wie wir noch sehen werden, als sein Gehilfe gearbeitet. Ob er nach 1483 noch bei Michaels Lieferungen beteiligt war, sagt keine Urkunde; die Wahrscheinlichkeit ist dagegen. Am Salzburger Altar hat Friedrich sicher nicht mitgearbeitet, weil er in der Generalquittung der Erben von 1502 nicht mit genannt ist. Wer in Michaels Werkstatt an seine Stelle getreten ist, wissen wir nicht; vielleicht der ältere Hans Pacher, von dem gleich die Rede sein wird. Aus Friedrichs Fehlen scheint sich auch die schier unglaubliche Verzögerung der Arbeit am Altar der Salzburger Frauenkirche zu erklären. Das würde freilich besagen, daß Friedrich für Michael Pacher von großer Bedeutung gewesen ist, und daß, wenn nicht die Ausführung, so doch der Fortgang der Malerarbeiten von seiner Tatkraft abhängig gewesen sei. — Als zünftiger Meister mußte Friedrich verheiratet sein; seine Frau hatte er sich aus Neustift geholt; stand er doch zu diesem Orte wie zu Brixen in andauernden Beziehungen, hatte auch Einkünfte aus jener Gegend. Bruneck gehörte zum Brixener Sprengel, und Neustift hatte bis 1511 das Archidiakonat über das Pustertal gehabt. So erklärt sich der Verkehr Friedrichs daselbst, und die reichliche Beachtung, die man seiner Kunst in Neustift schenkte. Zur selben Zeit begegnet uns in den Urkunden auch die Namensform Lebenpacher; Stiassny hat die große Wahrscheinlichkeit nachgewiesen, daß damit Friedrich Pacher gemeint sei, um dessen Biographie er sich überhaupt grundlegende Verdienste erworben hat. Am 7. November 1501 wurde auf Empfehlung des Brixener Domprobstes Dr. Hans Greudner Friedrich Pacher nach Innsbruck berufen, um dort eine Arbeit zu begutachten, die für den Kaiser ausgeführt worden war. Er muß dessen Zufriedenheit in besonderem Maße errungen haben, weil er in Maximilians unter dem 19. April erteilten Auftrage sich nach dem Schlosse Runglstein bei Bozen begeben mußte, um den Zustand der dortigen Wandmalereien zu begutachten, die der Kaiser wieder hergestellt haben wollte. Seit 1503 bekleidete der angesehene und begüterte Mann das Amt eines Stadtrichters von Bruneck, wozu juristische Vorbildung nicht erforderlich war. Die Urkunden nennen ihn in dieser Stellung zum letzten Mal am 13. Oktober 1508. Am 9. Februar 1509 hatte ein anderer die Stelle inne, und da Friedrich Pacher fortan überhaupt nicht mehr erwähnt wird, so ist anzunehmen, daß er zwischen jenen zwei Daten gestorben ist.

Im Jahre 1487 wird auch ein »mayster Hansl maler« genannt, der damals von einem Jacob Schreiner 12 Pfund Berner für die Ausschmückung eines Grabmals gezahlt erhielt. Da er am spätesten genannt wird, vermutet man, er sei der jüngste von den drei Pachers gewesen, die vielleicht, aber nicht nachweislich, Brüder waren. Über seine Tätigkeit läßt sich nichts Bestimmtes sagen. Den Zeitpunkt seines Todes vermutet man gegen 1509. Da nun aber noch ein anderer Hans Pacher urkundlich zwischen 1514 und 1525 als Goldschmied und Bürger zu Bruneck vorkommt, der häufig Gemeindeämter bekleidet hat, so glaubt Stiassny in diesem den Sohn Friedrich Pachers und den Neffen Michaels sehen zu sollen. — Als spätere Mitglieder der Familie sind vielleicht ein 1526—42 vorkommender Vinzenz und ein Hayd Lebenpacher 1540 anzusehen.

a.

b.

Bild 2 a–d. Malereien vom Weisberger Bildstock nach den Zeichnungen Bladdelners: a. Sankt Gregor, b. St. Hieronymus, c. St. Augustinus, d. der Engel des heilig. Matthäus. (Text Seite 14.)

c.

d.

(Photogr. Hesse, Innsbruck.)

WERKE DER FRÜHZEIT

Von den zwei ersten Werken, an denen Michael Pacher Anteil gehabt haben soll, ist leider nur unbestimmte Kunde erhalten. Das eine sollen zwei Altarflügel gewesen sein, die sich in dem am Bodensee auf badischem Gebiete belegenen ehemaligen Zisterzienserkloster Salem befunden hätten. Es heißt, daß eine Inschrift auf dem Stücke gelautet habe: anno dni m° cccc° lxq°. Tabula hec structa est per [magistrum Michaelem Pacher de Brunnecken] — dieses Altarwerk ist im Jahre des Herrn 1465 errichtet worden durch [Meister Michael Pacher von Bruneck]. Diese Nachricht, die von den Bearbeitern der Pacher-Geschichte meist wiederholt wird, aber nicht nachgeprüft zu sein scheint, befindet sich in F. Mone's Werk »Die bildenden Künste im Großherzogtum Baden ehemals und jetzt, 1884—89« ⟨Selbstverlag des Verfassers, Druck von A. Moriell in Constanz⟩ Seite 462. Ob der Altar ursprünglich schon für Salem gearbeitet, oder ob er, wie so viele, aus seiner tiroler Heimat verschlagen wurde und seinesteils nach dem Bodensee gelangt sei, läßt sich nicht sagen. Wäre das erstere der Fall, so ließen sich daran sehr wichtige Vermutungen knüpfen, insofern man dadurch die Erklärung für viele in den Pacherwerken bemerkbare oberdeutsche Einflüsse finden könnte. Die Inschrift legt die Zeit der Fertigstellung des Werkes auf 1465 fest. Würde es sich um eine von Michael Pacher gelieferte Arbeit handeln, so wäre sicher, daß der Meister wegen der notwendigen Verhandlungen und Vorbereitungen schon früher in der Bodenseegegend gewesen wäre. Nun steht es aber um die Mone'sche Angabe leider sehr schlimm. Von den beiden durch ihn erwähnten Flügeln ist der eine, linke, in die Karlsruher Kunsthalle gekommen ⟨Bild 1⟩. In dem dortigen Kataloge von 1887 führt er die Nummer 38 und wird der elsässischen Schule »unter dem Einflusse Martin Schongauers« zugeschrieben. Die Tafel ist aus Tannenholz und mißt in der Höhe 1,54, in der Breite 0,83 m. Das Gemälde zeigt zwei nebeneinander stehende Heilige in voller Figur, nämlich rechts den hl. Wolfgang, der in der rechten Hand Stab und Beil, in der linken ein Kirchenmodell hält; links neben ihm steht die hl. Katharina mit dem Schwerte, das zerbrochene Rad zu ihren Füßen. Den Hintergrund bildet ein damaszierter Teppich, oberhalb dessen sich ein waffelartig karriertes Goldmuster befindet. Die von Mone erwähnte Inschrift ist vorhanden, aber leider nur bis zu dem Worte per, so daß das Beste fehlt. Wo der andere, rechte Flügel, sich befindet, auf dem Pacher die oben von mir in Klammer gesetzten inhaltschweren Worte angebracht haben soll, habe ich trotz emsiger Bemühungen und Umfragen nicht ermitteln können. Ja es ist, wie mir von der Verwaltung der Karlsruher Kunsthalle und von Herrn Privatdozenten Dr. Krebs in Freiburg i. B. übereinstimmend angedeutet wird, keineswegs sicher, ob unser Bild statt aus Salem nicht aus der nach Karlsruhe verkauften Sammlung Hirscher in Freiburg stammt. Unter diesen Umständen bleibt nur übrig, unser Bild selbst zu fragen, ob es sich der Pacher'schen Autorschaft erfreut haben kann. Einige wenige Züge möchten vielleicht diese Möglichkeit andeuten: die Behandlung des Fußbodens, der vorn eine Stufe bildet, über welche ein Zipfel des Mantels der heiligen Katharina etwas überhängt; die figürliche Stickerei auf dem Meßgewande Sankt Wolfgangs; entfernte Ähnlichkeiten im Antlitze des heiligen Wolfgang mit dem desselben Heiligen bei den weiter unten zu betrachtenden Sankt Wolfgangsbildern des Münchener Kirchenväteraltars; die langen Locken der heiligen Katharina; ihre gesenkten Augenlider; ihre Nase mit der etwas kolbigen Spitze und anderes. Dem gegenüber stehen aber so viele Züge, die keineswegs in der beglaubigten Pacherkunst Parallelen finden ⟨man sehe nur das Waffelmuster des Hintergrundes; die vielen übrigen Abweichungen können hier nicht alle aufgezählt werden⟩, daß mir jenes Wenige nicht auszureichen scheint,

um die Autorschaft Michael Pachers, sei es auch bei einem Jugendwerke, glaubhaft zu machen. Vielmehr scheint mir, daß es sich bei den genannten Dingen lediglich um solche handelt, die zu den Eigentümlichkeiten der oberdeutschen Malerei gehören und sich daher entfernt ähnlich auch in der Pacherkunst wiederholen. Damit dürfte die Mone'sche Mär von einem Salemer Pacherwerk wohl endgiltig erledigt sein.

Hoffentlich steht es besser um ein Altarwerk, das Michael Pacher für das Schloß Ried bei Bozen geliefert haben soll. Das Werk hat angeblich eine Insdrift getragen, von der die Buchstaben Micha . . Pa . er und die Jahreszahl 1465 noch leserlich gewesen

a. b.

c. d.

Bild 3 a—d. Nicolo Pizzolo's vier heilige Kirchenväter in der Kirche der Eremitani zu Padua: a. Sankt Gregor, b. St. Hieronymus, c. St. Ambrosius, d. St. Augustinus. (Text Seite 17.)

wären. Die Darstellung soll den Heiland mit den Passionsinstrumenten, ferner zwei Heilige und die Figur eines Stifters gezeigt haben. Die letzten Nachrichten, die man von dem Verbleib des Werkes hat, deuten darauf, daß der Altar sich in Wien im Besitze eines Professor Klein befunden habe. Jetzt weiss an den durch mich befragten Stellen (zum Beispiel im kaiserlich-königlichen Hofmuseum) niemand etwas davon.

* * *

Im Dorfe Welsberg, unweit von Bruneck, stand ehemals ein steinerner, reich mit Malereien geschmückter Bildstock. Im Jahre 1882 wurde er durch eine Überschwemmung umgestürzt und völlig zerbrochen. Die Reste der Malereien blieben lange Zeit aufbewahrt, und Semper, der sie damals sah, machte den sachgemäßen Vorschlag, sie in den Gewahrsam des Museums Ferdinandeum zu Innsbruck zu bringen. Leider hat man diesen Rat unbeachtet gelassen und die alten Stücke bei der Herstellung des Bildstockes wieder mit verwandt, die Malereien aber von Grund aus auffrischen lassen, wodurch ihr Charakter für immer verdorben worden ist. Wir hätten keine genügende Vorstellung mehr von ihnen, wenn nicht zu Zeiten, als der Welsberger Bildstock noch unbeschädigt war, der Maler Blachfelner die meisten der damals noch verhältnismäßig gut erhaltenen Reste in ein Drittel der wirklichen Größe kopiert hätte. Seine Zeichnungen sind jetzt im Besitze des Ferdinandeums; die Zeit hat sie vergilbt und fleckig gemacht, und es wäre lebhaft zu wünschen, daß sie in aller Vollständigkeit nachgebildet und womöglich auch veröffentlicht würden, so lange es noch geht. Der Mühe wert wäre es schon, denn die Malereien des Welsberger Bildstockes sind nicht nur an sich interessant, sondern gehören auch zu den Werken, die, seitdem die Forschung sich ernsthaft mit Michael Pacher beschäftigt, bisher immer zu seinen frühesten Leistungen gerechnet worden sind.

Der Bildstock bestand wie andere seinesgleichen aus einem steinernen Sockel mit darauf stehendem Pfeiler. Dieser trug ein viereckiges Gehäuse, in das auf jeder Seite eine Spitzbogennische beträchtlich vertieft war. Diese vier Nischen waren ausgemalt. Jede Rückwand zeigte eine Darstellung, jede ihrer senkrechten Seitenwände trug je eine Malerei, während in der spitzbogigen Wölbung oben je zwei angebracht waren. Somit besaß jede Nische fünf bildliche Darstellungen, der ganze Bildstock mithin deren zwanzig. Der Leser findet vier einzelne jener Malereien nach den Blachfelner'schen Zeichnungen hier verkleinert wiedergegeben. In der Zeichnung hat ein jedes dieser Bilder eine Höhe von rund 21 cm, eine Breite von etwa 11½ cm, was einer dreifachen wirklichen Größe entspricht, so daß jedes rund 63 cm hoch und 34 cm breit gewesen ist. Man kann sich hieraus von den Größenverhältnissen des Welsberger Bildstockes eine annähernde Vorstellung machen. Unsere vier Malereien gehörten zu jenen, die in den spitzbogigen Wölbungen angebracht waren.

Die einzelnen Bilder waren durch gemalte Leisten oder Rahmen von einander getrennt. Ein leitender Gedanke für die Ausschmückung ist schwer zu erkennen, nur ein Motiv war wirklich durchgeführt, indem in den Wölbungen der vier Nischen je einer der heiligen lateinischen Kirchenväter neben einem der Evangelistensymbole dargestellt war. Wir werden demselben Gegenstande auch weiterhin begegnen. Er ist in die Kunst des Pacherkreises aus älteren Werken übergegangen. So findet er sich schon 1417 im Brixener Domkreuzgange, ihren Ursprung aber hat die Darstellung in Oberitalien. Von den Welsberger Bildern geben unsere Abbildungen den Matthäusengel als Probe, außerdem drei der Kirchenväter ⟨Bild 2a—d⟩; die Zeichnung des vierten ist nicht mit in das Ferdinandeum gekommen. Folgendermaßen waren die Nischen ausgeschmückt: In der nördlichen sah man an der Hinterwand die Madonna mit dem Kinde, an den beiden Seitenwänden die Heiligen Barbara und Katharina, in den Gewölbefeldern Sankt Hieronymus die Spitze seiner Feder prüfend, und den Löwen des heiligen Markus. Von diesen Bildern haben sich die Reste der Madonnenfigur und des Kindes bei dem Untergange des Bildstockes erhalten. Die östliche Nische zeigte hinten den Gekreuzigten, an den Seiten die Heiligen Petrus und Paulus, oben Sankt Gregor schreibend, und den Adler des heiligen Evangelisten Johannes. In der südlichen Nische sah man an der Rückwand die heilige Margaretha, an den Seitenflächen die Heiligen Jakobus und Ulrich, im Gewölbe

Sankt Augustin, seine Feder anschneidend, daneben den Lukas-Stier. Die westliche Nische endlich enthielt hinten eine Darstellung Sankt Sylvesters mit dem Diakon, zu den Seiten die Heiligen Florian und Leonhard, während die Wölbung den schreibenden heiligen Ambrosius mit dem Matthäusengel zeigte. Die Figuren des Bildstockes waren vom Künstler nicht ohne Hintergrund gelassen, sondern zum Teil in reich gewölbte Kirchenarchitektur, und teils in ihre heimischen Behausungen gesetzt, so daß die Bilder durch die perspektivische Behandlung dieser Räume eine scheinbare Tiefe erhielten und dadurch zur reicheren Belebung der Blendnischen des Bildstockes beitrugen. Wir werden derartigen — perspektivischen — Bildhintergründen bei Werken des Pacherkreises noch oft begegnen. Gleichwohl ist der Welsberger Bildstock eine Ausnahme bezüglich der Art, wie die Wohnräume der vier Kirchenväter gezeichnet sind. Da der Beschauer zu diesen über seiner Kopfhöhe befindlichen Bildern emporblicken mußte, so sind die Zimmer, in die man durch die rechteckigen gemalten Rahmen hineinzusehen glaubt, in starker Untersicht gezeichnet, wodurch vor allem die Decken sichtbar werden, außerdem aber auch die Schreibtische der Väter, ihre Sessel und schließlich sie selbst in einer sogenannten Froschperspektive erscheinen. Das Gleiche ist auch bei den Darstellungen der Evangelistensymbole der Fall, von denen der Matthäusengel als Beispiel hier abgebildet ist.

Bild 4.
München.
Alte Pinakothek.
Krönung
Mariä.
(Text Seite 26)

Photographie
Hanfstaengl,
München.

Wie schon Stiassny beobachtet hat, kann man bei den Malereien des Welsberger Bildstockes die Arbeit verschiedener Hände unterscheiden; er versucht auch bestimmte Künstler namhaft zu machen, ohne daß jedoch von diesen aus verschiedenen Gründen einer in Betracht kommen könnte. Sicher ist, daß die Beteiligten alle der gleichen Schule

angehört haben müssen, und daß diese die des Pacher'schen Kreises war. Den Beweis dafür liefern nicht nur die architektonischen Hintergründe, die gerade für jene Richtung äußerst charakteristisch sind, sondern auch die Behandlung der Figuren. Schmal und oval sind die Frauengesichter, herb und faltig die der Männer. Die Augen haben schwere, nach unten gerundete Lider, unter denen doch die Iris stets noch hervorschaut, die Hände sind schlank mit nervös bewegten Fingern, die Gewänder zeigen, besonders in den Unterpartien, reiche Knitterung. Es kommen gewisse Einzelheiten dazu. So bei dem Matthäusengel ein kleines Kreuzchen auf dem lockigen Haupte, ganz ähnlich wie auf zwei unten zu betrachtenden Bildern, nämlich der Verkündigung in Neustift und der Taufe Christi in Freising. Wir können die Aufzählung dieser Merkmale hier nicht weiter fortsetzen; das Erwähnte genügt auch bereits, um den Zusammenhang der Malereien des Bildstockes mit denen der beglaubigten Pacherkunst nachzuweisen.

Das ist von besonderem Werte bezüglich der in den Wölbungen befindlichen Kirchenväter und Evangelistensymbole. Wohl beweist die Kunst des Pacherkreises bei vielen Gelegenheiten ganz bedeutende Erfahrung auf dem Gebiet der Perspektivzeichnung, Kenntnisse, die der gleichzeitigen deutschen Kunst sonst noch nicht in solchem Umfange zu Gebote standen, und die ersichtlich an italienischen Vorbildern gewonnen sind. Dennoch steht die perspektivische Behandlung der Welsberger Kirchenväterbilder auch im Pacher'schen Kreise durchaus vereinzelt da. Ein Wagnis wie das dieser Untersichten von Interieurs kommt sonst nie wieder bei ihr vor.

Dagegen bietet die italienische Kunst eine Gruppe von Vorbildern, die man als jene erkannt zu haben glaubt, unter deren Einfluß die Welsberger Zeichnungen entstanden seien. Es sind Nicolò Pizzolo's Bilder der vier Väter ⟨Bild 3a—d⟩ in der Kirche der Eremitani zu Padua. Sie sind hier mit abgebildet und zeigen allerdings übereinstimmend eine überaus künstliche Durchführung der Innenräume, in die man durch kreisrunde Maueröffnungen hineinzublicken glaubt, und die mit Rücksicht auf ihre hohe Lage in starker Untersicht gegeben sind. Sehr wohl möglich, ja wahrscheinlich, daß jener, welcher später die Welsberger Kirchenväter gemalt hat, bei seinen Studien der Perspektive in Italien sich durch dieses Kunststück hat in Erstaunen setzen lassen, und den Gedanken mitgenommen hat, die gewonnene Anregung gelegentlich zu verwerten. Man kann ihm seine Bewunderung nicht verdenken. Die Geschicklichkeit des italienischen Meisters, die Gewandtheit, mit der er nicht nur die Räume mit ihren teils geraden, teils gewölbten Decken, mit ihrer Ausstattung von Schreibpulten, Tischen, Bücherrepositorien, und mit einer Menge größerer und kleinerer Gegenstände, nicht nur absolut richtig, sondern auch angenehm harmonisch darzustellen und zu vereinigen gewußt hat, wobei die gewaltigen zeichnerischen Schwierigkeiten als etwas gewissermaßen Selbstverständliches erst bei näherer Prüfung zum Bewußtsein kommen — das alles konnte auf einen strebsamen Kunstjünger gewiß nicht ohne Eindruck bleiben. Als er sich dann später selbst daran machte, solche Untersichten zu zeichnen, hat er es freilich bei recht bescheidenen Versuchen bewenden lassen müssen. Aber auch schon diese sind bemerkenswert genug. Man kann nicht streiten, daß die Schreibpulte, die Sessel, die Zimmerdecken, welche letztern teils kassettiert, teils mit geraden Balken unterzogen, teils aus Brettern gewölbt erscheinen, tüchtig und verhältnismäßig richtig gezeichnet sind. Die Wände der gemalten Räume erscheinen gequadert. Die Gestalten der Kirchenväter haben mit jenen des Pizzolo keine äußere Ähnlichkeit, auch darf man zum Beispiel von Motiven, wie dem des Schreibens, oder wie der paduanische Sankt Augustin die frisch angespitzte Feder betrachtet, nicht annehmen, daß es geradeswegs nach Welsberg übertragen worden sei; es gehört zu den kleinen genrehaften Zügen, die bei der seit dem frühen Mittelalter so

häufigen Darstellung der vier Kirchenväter typisch sind. Eher könnte man sich an die paduaner Bilder bei den Welsbergern dadurch erinnert fühlen, daß bei diesen die von ihnen beschriebenen Pergamentrollen über die Pulte herabhängen, was auch beim heiligen Ambrosius und Augustin des Pizzolo ähnlich der Fall ist. Am meisten weichen die paduanischen und welsberger Gestalten dadurch von einander ab, daß die ersteren nur in halber, die letzteren in ganzer Figur dargestellt sind. Dabei hat der Welsberger Meister, und das ist wieder einer der charakteristischen Züge der Pacherkunst, dafür Sorge getragen, den Eindruck der Körperlichkeit dadurch zu erhöhen, daß er Zipfel der Gewänder über den Bildrand hinaushängen ließ und durch daneben angelegten Schatten die plastische Wirkung verstärkte. Woher er aber die Anregung zu der von Pizzolo so sehr abweichenden Zeichnung seiner Gestalten empfing, wird an anderer Stelle zu betrachten sein.

Bild 5.
Gries bei Bozen, Altar der Pfarrkirche, Maria.
(Text Seite 26.)

Photographie W. Müller, Bozen.

Mit seiner dekorativen Ausschmückung steht der Welsberger Bildstock übrigens keineswegs vereinzelt da. Vielmehr hat er für andere als Vorbild gedient, von denen jener im Dorfe Taisten im Pustertal, nahe bei Bruneck, noch erhalten ist. Sein Aufbau entspricht dem zuvor beschriebenen des Welsberger Werkes, und so sind denn auch die Flächen in durchaus ähnlicher Weise mit Heiligenfiguren geschmückt, die mittleren Hauptfelder aber abweichend an drei Seiten mit Passionsszenen, auf der vierten ‹östlichen› mit einem Madonnenbilde. Charakteristisch ähnlich ist in den Nischenwölbungen die Darstellung der vier heiligen Kirchenväter und neben ihnen die Evangelistensymbole. Die Verteilung ist anders als in Welsberg, die Figuren befinden sich innerhalb von Vierpässen, sind aber trotz aller Abweichungen offenbar von den welsbergischen Figuren beeinflußt. Ein anderer ähnlicher Bildstock steht außerhalb von Bruneck. Die dekorative Idee wie ihre Ausführung zeigt so erhebliche Ähnlichkeit mit jener beim Taistener Bildstock, daß

beide vielleicht demselben Maler zuzuschreiben sein dürften. Übrigens hat er, wie die schon erwähnte Vierpaßeinrahmung, gewisse Eigentümlichkeiten der Hintergrundbehandlung und so weiter zu beweisen scheinen, seine in Welsberg gewonnenen Eindrücke mit solchen von italienischen Gemälden des frühen 15. Jahrhunderts verquickt.

* * *

Uralt ist der Markt Innichen im Pustertal. Bei den Italienern heißt er nach dem Schutzheiligen des Ortes San Candido. Reliquien des heiligen Candidus besitzt die Kirche von Innichen bis zum heutigen Tage. Vom Anfange des 11. Jahrhunderts stammt die romanische Stiftskirche. Über ihrem aus rotem Porphyr bestehenden rundbogigen Portal unterhalb des darüber hinziehenden Gesimses sieht man eine bereits stark verdorbene Wandmalerei. Man erkennt rechts und links vom Portal je einen thronenden Bischof, oben in Halbfigur einen lockigen und bärtigen Kaiser. Letzterer hält mit der Linken ein Wappen, das im roten Felde einen weißen, wahrscheinlich früher silbernen Doppeladler zeigt; in der Rechten hat er ein bloßes Schwert. Gemeint ist vermutlich Kaiser Otto I., der im Jahre 966 der Kirche des Ortes eine Reihe von Privilegien verliehen hat. Ehemals war neben dem Kaiser auch eine Inschrift, die die Identifizierung ermöglichte; jetzt ist nichts mehr davon zu sehen. Dafür erkennt man noch gut die beiden rechts und links von der Halbfigur befindlichen Wappen, nämlich das von Kärnthen und das von Görz und Friaul. Eine gemalte Bogenarchitektur leitet zu den beiden Bischöfen über, die noch ganz gut zu erkennen sind. Beide sind sitzend und lesend dargestellt mit starker Wendung des Körpers gegen die Mitte der Malerei. Den rechts, der einen Bären bei sich hat, welcher eine Tasche auf dem Rücken trägt, kann man daran als Corbinian erkennen, den heiligen Bischof des Stiftes Freising, zu welchem auch Innichen gehört hat. Unter seinem Bilde ist ein Schriftband, doch sind auf diesem nur noch wenige Buchstaben zu entziffern. Besser steht es um die Unterschrift des linken Bischofs, des heiligen Candidus von Reims. Sankt Corbinian trägt über einem weißen und grünen Untergewande einen roten Mantel, Sankt Candidus hat ein rotes Unterkleid mit einem Mantel, dessen gelbe Farbe stark verblichen ist. — Was die Ausführung betrifft, so ist zunächst auf die feine taktvolle Art, das richtige Verständnis für das Wesen der dekorativen Kunst hinzuweisen, womit der gemalte architektonische Hintergrund sich der Strenge der wirklichen Architektur anpaßt. Die Örtlichkeit ist nicht als Landschaft, als Stadt oder als Interieur gegeben, sondern nur mittelst einiger Bögen angedeutet. Jede räumliche Vertiefung fehlt, was an dieser Stelle auch das einzig Richtige ist. Die Figuren wirken vor diesem Hintergrunde lediglich reliefartig. Hierbei an die auf italienischen Gemälden, beispielsweise bei Mantegna befolgten Grundsätze der Raumschilderung zu denken, wie es von anderer Seite geschehen ist, liegt kein Grund vor, da hier Veranlassung und Zweck der Malerei völlig andere waren. Ein feineres künstlerisches Gefühl bedarf nicht überall der Vorbilder. Der Maler des Fresko von Innichen hat sicher ganz von selbst empfunden, daß ein Versuch, an dieser Stelle eine räumliche Vertiefung vorzutäuschen, ein grober stilistischer Fehler gewesen wäre. Der gleichen Erwägung verdanken seine Figuren, zumal die beiden Bischöfe, die er wie auf einem Konsolgesims angebracht hat, ihre feierliche Ruhe, den Mangel an naturalistischen Zügen des Lebens. Die monumentale Bestimmung dieser Malereien, ihre unlösliche Beziehung zu der Architektur, als deren Schmuck sie dienen, deren Bedeutung sie hervorheben, ist die Ursache der Abweichungen von denjenigen Malereien, die sonst herkömmlich als Werke Michael Pachers und seines Kreises bezeichnet werden. Ein strikter Beweis, daß

auch dieses Fresko von Innichen zu ihm in Beziehung steht, ist freilich nicht zu führen. Aber wenn man die Größe der Auffassung, die Strenge der Durchführung betrachtet, und erwägt, daß ein solches Werk nur einem ganz bedeutenden Künstler seine Entstehung verdanken kann, in jener Gegend aber damals alles Kunstschaffen in der Richtung Michael Pachers gipfelt, so kann man nicht umhin, auch das Wandgemälde von Innichen mit dieser in Verbindung zu bringen, und dafür wegen der größeren Strenge, die es gegenüber anderen Werken zeigt, ihm eine frühere zeitliche Stellung zuzuweisen als jenen und sie in den Anfang des siebenten Jahrzehnts zu setzen. — Neben dem Kirchenportal am Pfeiler rechts lassen sich die Reste einer Freskomalerei erkennen, die die Erschaffung der Eva darstellt. Die Halbfigur des Weibes ist ebenso zu erkennen wie die des Weltschöpfers, der umhüllt von einem großen Mantel das lockige, bärtige Haupt zu ihr neigt und die rechte Hand segnend erhebt. Von dem schlummernden Adam ist nur noch wenig zu ersehen. Bei der Figur Gottvaters aber tritt, soweit der Erhaltungszustand die Beurteilung noch möglich macht, eine Auffassung hervor, die von jener der Heiligen auf dem großen Fresko durchaus abweicht, und sich dafür mehreren Typen von Aposteln auf dem Bilde des Marientodes am Altar von Sankt Wolfgang nähert. Davon wird unten weiter die Rede sein.

Bild 6.
Gries bei Bozen.
Altar der Pfarrkirche.
Gottvater.
(Text Seite 26)

Photographie
W. Müller, Bozen.

* * *

Neuerdings hat W. Mannowsky in seinem Buche »Die Gemälde des Michael Pacher« auf ein bisher unbeachtet gebliebenes Fresko hingewiesen, mit dem die Wandfläche über der Seitenpforte der Kirche SS. Peter und Paul zu Sterzing geschmückt ist.

Besser gesagt, gewesen ist, denn die Malerei ist so schlecht erhalten, daß sich nur mit großer Mühe noch Einzelnes erkennen läßt. Soviel ist deutlich, daß es sich innerhalb einer gemalten viereckigen Nische um eine unter einem Baldachine thronende Madonna handelt, neben der rechts und links, sie an Kopfeshöhe bedeutend überragend, die beiden Schutzheiligen der Kirche SS. Petrus und Paulus stehen. Zu Häupten der Madonna befindet sich der Baldachin, dessen Maßwerk schlanke, mit Krabben besetzte Kielbögen zeigt. Die Ecken, deren eine sich gerade über dem Madonnenkopfe befindet, sind mit Fialen besetzt. Rechts und links von der Hauptgruppe wird die Fläche durch fialenartige Säulen geteilt, von denen die links noch leidlich zu erkennen ist, und gleich wie die andern zierlichen statuettenartigen figürlichen Schmuck getragen zu haben scheint. Der Eindruck des Körperlichen ist so weit angestrebt worden, als es sich mit den Bedingungen der Flächendekoration an der Außenseite eines Bauwerkes vertrug. Mit Feinsinn sind für die Ornamentik ausgesprochen spätgotische Formen gewählt worden. Stammt doch die ganze Kirche aus dieser Zeit, da sie 1474 durch Leonhard und Hans Jöchel erbaut worden ist. Von den Gesichtern sind die der beiden Kirchenheiligen noch ganz leidlich erhalten: Der Greisenkopf Petri mit dem vollen krausen Haar und ebensolchem Bart, mit der geraden, ziemlich dick endigenden Nase, den müden Augen, den flachen Brauen ähnelt ganz und gar dem Petrus auf einem, unten noch zu besprechenden Gemälde der Sammlung auf Schloß Tratzberg. Und wenn uns versichert wird, daß eins der ehemals dazu gehörigen, später in die Münchener Sammlung Sepp gekommenen Bilder aus jener Peter-Paulskirche die Jahreszahl 1475 getragen hat ⟨die ich auf den unten noch zu besprechenden Bildern freilich nicht habe entdecken können⟩, so gewinnt die Wahrscheinlichkeit, daß der Petrus des Kirchenfreskos und des eben erwähnten Tratzberger Gemäldes aus demselben Jahre stammen, ganz außerordentlich an Boden. Dabei ist aber die starke Ähnlichkeit nicht zu übersehen, die die Köpfe dieses Petrus und Paulus mit den entsprechenden auf den Malereien des mehrere Jahre zuvor entstandenen Welsberger Bildstockes aufweisen. Besonders auffallend ist das bei dem Petruskopf. Wiederum werden wir ihm bei den späteren Malereien des Sankt Wolfganger Altares und sonst noch wieder begegnen. Was sich daraus ergibt, wird weiterhin zu besprechen sein.

* * *

Aus dem Schlosse Ambras bei Innsbruck ist 1812 ein Gemälde nach Bayern gekommen, das sich bis 1910 in der Filialgalerie zu Augsburg befand und seitdem in die Münchener Pinakothek übergegangen ist. Bei einer Höhe von 1,44 m besitzt das Bild eine Breite von 0,92 m und ist auf Zirbelholz gemalt. Der Gegenstand erklärt sich von selbst. Wir sehen die Krönung Mariä durch Gottvater und Jesus. ⟨Bild 4.⟩ Über dem Haupte der Jungfrau schwebt die Taube des Heiligen Geistes. Die Gruppe ist auf einem steinernen Sockel aufgebaut, auf dem die Jungfrau kniet, während die Thronsessel Gottes und Christi eine Stufe höher stehen. Ein steinerner Baldachin überdeckt die Gruppe; er ist vorn offen, hinten, wo der Fond mit einem Goldmuster gedeckt ist, und zur Seite von Pfeilern getragen. Leider ist von der seitlichen Architektur fast nichts mehr zu sehen, weil das Bild rings herum beschnitten ist. Auf die Art sind uns die Bekrönungen des Baldachins verloren und auch Teile des Sockels, die vielleicht sehr interessant und lehrreich gewesen wären. Auch von der Architektur zu beiden Seiten würden wir gar keine Vorstellung haben, wenn nicht ganz oben die Mündungen von zwei langen Trompeten zu sehen wären. Diese sind zum Glück noch da und geben Aufschluß, daß dort zwei Engel gestanden haben müssen, die diese Trompeten bliesen. Und nun haben wir mit einem Male wenigstens einigermaßen die

Möglichkeit, uns die ehemals vorhandene Seitenarchitektur vorzustellen. Sie muß aus gemalten steinernen Pfeilern bestanden haben, durch Baldachinnischen waren sie gegliedert, innerhalb deren Engelgestalten aufgestellt waren. Das ist ganz dasselbe, was wir auch bei den Schnitzaltären sehen werden. Doch muß die Ausführung, wie der Baldachin unseres Gemäldes beweist, viel strenger nach den Regeln wirklicher Architektur ausgeführt gewesen sein als dort. Hiervon abgesehen entsteht die Frage, ob die jetzt verlorenen Pfeiler rechts und links einst wirklich den äußeren Abschluß gebildet haben mögen, und ob nicht vielmehr noch Seitenteile vorhanden gewesen sind. Unmöglich wäre es keineswegs, daß rechts und links von der Krönungsgruppe etwa noch je ein Heiliger aufgestellt gewesen wäre. Schon der harmonischeren Maßverhältnisse wegen, die dann entstanden wären, ist der Gedanke ansprechend genug. Damit wäre die Verwandtschaft mit den geschnitzten Altarwerken noch weit größer. Daß sie überhaupt besteht und sogar ganz nahe ist, geht ja freilich auch aus dem erhaltenen Stück schon deutlich hervor. Der Vergleich mit dem unten näher zu betrachtenden Mittelteile des Grieser Altares ⟨vergleiche das Titelbild⟩ ergibt eine Ähnlichkeit, die ganz besonders hervortritt, wenn man eins der beiden Werke im Spiegel anschaut. Hier wie dort sehen wir die Gruppe der drei Personen auf der stufenartig aufsteigenden Erhöhung, die gleiche Handhaltung Gottvaters, nur daß dieser in Gries die rechte Hand segnend erhebt, die Krönung mit der Linken ausführt, während er bei dem Münchener Bilde mit der linken Hand die mit dem Kreuz bekrönte Weltkugel hält. Bei beiden Werken hat Christus das Szepter in der Linken, nur die Haltung ist ein wenig anders. Der rote und grüne Mantel, den Christus über seinem braunvioletten

Bild 7.
Gries bei Bozen.
Altar der Pfarrkirche.
Christus.
(Text Seite 26.)

Photographie
W. Müller, Bozen.

Brokatunterkleide trägt, ist in ganz ähnlicher Weise vom Rücken her über den Schoß gelegt wie am Grieser Altar der von Gottvater, während letzterer in München seinen roten Mantel genau so mit dem rechten Arme emporhält und das weiße Untergewand sehen läßt, wie der Christus in Gries. Überraschend ähnlich ist die Haltung der heiligen Jungfrau. Dem Charakter der Malerei gemäß trägt sie bei dem Münchener Bilde über ihrem roten Kleide einen Mantel von schwerem und goldenem Brokatstoff, während dieser bei dem Schnitzwerke vergoldet ist. Bei beiden Werken hängt ein Teil des Gewandes ein wenig über den Sockel herab, ein in der Pacher'schen Kunst typisch wiederkehrender Zug, den wir schon bei den Welsberger Kirchenvätern beobachteten. Der Hintergrund zeigt in Gries die Vertiefung in zwei Nischen, deren trennender Grat hinter dem Haupte der Madonna aufsteigt. Dagegen ist die architektonische Bekrönung außerordentlich ähnlich, in Gries ein wenig reicher, aber die Grundrißbildung des Baldachins zeigt hier wie dort die Form des Vielecks, dessen Kanten mit Fialen besetzt sind, zwischen denen Kielbögen aufsteigen. Alles zusammengenommen unterliegt es für mich keinem Zweifel, daß wir in dem Münchener Bilde den Rest eines größeren Werkes zu erblicken haben, vermutlich sogar eines Klappaltares, der zwar keinerlei Schnitzerei zeigte, aber in seiner Auffassung die Herkunft aus einer vorzugsweise nach bildhauerischen Prinzipien arbeitenden Werkstatt verrät. Beim Vergleiche mit dem unten zu besprechenden Grieser Altar tritt eine größere Strenge hervor, die das Münchener Bild als etwas älter erkennen läßt. Seine Entstehungszeit liegt also noch gegen Ende der sechziger Jahre.

* * *

Die in der Mitte des 15. Jahrhunderts erbaute Kirche von Mitter-Olang ⟨östlich unweit von Bruneck⟩ beherbergt das gemalte Mittelstück eines gotischen Flügelaltars. Das 1,65 m hohe und 1,44 m breite, in Tempera und Öl gemalte Bild stellt die Anbetung der heiligen drei Könige dar. Die Handlung trägt sich in einer aus Balken erbauten Hütte zu; das Gezimmer ist mit größter Sorgfalt ausgeführt und sieht neu aus, so daß die Hütte mehr den Eindruck macht, als sei sie erst im Bau begriffen. Mit ihrer Rückseite lehnt sie sich an Mauerreste eines verfallenen romanischen Wohnhauses an. Nur die eine Längsseite ⟨links⟩ zeigt den Anfang einer Wandausfüllung in Form eines dicken Faschinengeflechts, doch ist dieses erst so hoch gediehen, daß es der heiligen Jungfrau noch als Sitz dienen kann. Auch das Strohdach ist nicht vollendet, sondern hat an zwei Stellen große Löcher. Durch die offene Seitenwand links schweift der Blick in eine weite Landschaft mit einem von Schiffen belebten See, einer brennenden Stadt, bergigen Ufern. Statt des Himmels sehen wir ein goldrotes Granatapfelmuster. Die Figuren der Szene teilen sich in zwei Gruppen, die heilige Familie links und die Könige rechts. Die Verbindung zwischen beiden wird durch den knieenden König Kaspar ⟨den ältesten der drei⟩ hergestellt; der jugendliche Mohrenkönig muß sich mit dem letzten Platze ganz rechts, schon fast außerhalb der Hütte, begnügen. Er trägt gleich den beiden anderen prächtige Kleidung, die seinen eleganten Körperbau vorteilhaft hervorhebt. Von seinem schönen Turban hängt eine lange Sendelbinde hernieder, der kirschrote Rock ist kurz, die Beinkleider liegen eng an ⟨doch erinnert dies keineswegs an die straffe Bekleidung von Personen auf anderen Gemälden des Pacher'schen Kreises, die wir noch betrachten werden⟩. An den Füßen trägt der Mohr Schnabelschuhe, außerdem besitzt er ein Schwert und einen Dolch. Das kräftige Antlitz mit den wulstigen Lippen, die ganze Haltung des Mannes zeigt lebhafte Spannung und eine gewisse naive Neugier, die für ihn als den Jüngsten wohl paßt. Als Geschenk bringt er eine gotische Monstranz von schöner Zeichnung. In

tüchtiger Mannesgestalt tritt uns der bärtige, blondlockige zweite König entgegen, mit Brokat und grünem Stoff bekleidet, der mit Pelz besetzt ist, um die Hüften einen goldenen Gürtel. Sein Geschenk ist ein auf einem Fuße stehendes Horn. Der alte König Kaspar endlich kniet und überreicht ein Kästchen mit Gold. Er trägt ein kostbares schwarz-goldenes Gewand mit Granatapfelmuster, es wird dadurch sichtbar, daß der schwere rote Mantel von den Schultern gesunken ist. Seine Greisengestalt mit dem weißen Haar ist herrlich dargestellt, voller Frömmigkeit und Hoheit, aus den Zügen blickt tiefe Erfahrung und die Überzeugung, daß an ihm wahrhaft Wunderbares geschieht, daß er in dieser Hütte zu dem gekommen ist, dessen Majestät alle irdische Macht und Herrlichkeit übersteigt. Dem Kinde auf dem Gemälde könnte man das, wenn man es außer dem Zusammenhange sähe, jedoch nur schwer anmerken. Die Zeichnung der kleinen Aktfigur ist nicht sonderlich glücklich, die Formen rund, aber ohne feinere Modellierung, das Gesicht verschoben. Die Bewegung freilich, mit der das Jesuskind sich dem knieenden Greise, oder genauer gesagt, seinem schimmernden Geschenke zuwendet, ist sehr hübsch und naiv erfaßt. Ebenso glücklich und sympathisch ist die Haltung der Madonna. Mit ihren prächtigen Gewändern, dem violetten gestickten Unterkleide mit Pelzbesatz, dem blauen Mantel mit reicher Bordüre, dem Schleier und gar mit der Krone auf dem Haupte paßt sie freilich weder in diese Hütte, noch zu der Szene. Aber wer will den Maler tadeln, daß seine Begeisterung ihn die Gebenedeite schon zu ihren Lebzeiten als Himmelskönigin feiern läßt. Um so tiefer war der Eindruck auf das frommgläubige Kindergemüt der Menschen, für deren Erbauung das Bild bestimmt war. Das Antlitz Mariä ist fein und oval, ein wenig lang, der Ausdruck ruhig, stolz und bescheiden, voll inneren Glückes. Die Zeichnung der Figur, die auch in den schweren Gewändern deutlich zum Ausdruck kommt, ist sorgfältig. Ganz links steht Sankt Joseph im Reisegewande, in der linken Hand den Wanderstab, mit der Rechten seine Augen beschattend, als wäre es ihm allzuviel des Glanzes. Er blickt erstaunt, überrascht, tiefere Empfindung läßt die Gestalt aber vermissen. Leider hat das Bild durch Übermalungen gelitten. Das verhindert nicht festzustellen, daß seine Entstehungszeit annähernd in die letzten sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts gefallen sein muß. Wir werden verschiedenen der in ihm sich findenden Motive später noch wieder begegnen.

VON ALTARWERKEN

Zu den wichtigsten Erzeugnissen, die die Kunst Michael Pachers und der Seinen geschaffen hat, gehört eine Anzahl von jenen Altaraufsätzen, bei denen Schnitzerei und Malerei mit schönster Kunst der Dekoration sich zu Gebilden wahrhaft wunderbarer Art vereinen, und die doch von unseren Vorfahren lediglich mit dem schlichten Worte »Tafel« bezeichnet wurden. Solche Kunstwerke gibt es keineswegs nur auf tirolischem Boden. Überall in Deutschland sind sie verbreitet, und unschätzbar war ihre Fülle in den Niederlanden, ehe die Stürme der Zeiten zahllose von ihnen hinweggefegt hatten.

Treten wir in den dämmernden Raum gotischer Kirchen und Kapellen ein, wie schimmert geheimnisvoll auf dem Altare, flimmernd in Gold und der Pracht milder und voller Farben des alten Bildwerkes Herrlichkeit. Wie feierlich sprechen zu uns mit stummem Munde die geschnitzten Figuren, die düster farbigen Gemälde. Gleich einer ins Riesenhafte vergrößerten Monstranz steht das mittelalterliche Werk auf dem Altare. Kühn erheben sich seine leicht beschwingten Türme hoch zum Kirchengewölbe hinauf, seine geschlossenen Flügel lassen ahnen, daß hinter ihnen Herrliches und Hohes verborgen ist. Und nun kommt der große Tag eines der Feste, an denen das Herz der ganzen Christenheit hängt. Siehe, da öffnen sich die Flügel, und erschauernd in Andacht hängt unser Blick an der Offenbarung, die des Künstlers Hand in sichtbaren Formen uns dartut, und um die die Allgewalt der ewigen Wahrheit herzbezwingend waltet. Eine mächtige Gruppe von heiligen Gestalten erfüllt den Mittelschrein. Märchenhaft, bald streng, bald in leichter, scheinbar ungebundener Grazie schwebt ob ihren Häuptern ein Baldachin. Bewegliche Flügel zu beiden Seiten, manchmal gar vier statt zwei, wenn Rang und Aufwand es forderten und erlaubten, die Flächen der Flügel herrlich belebt mit Figuren, Gruppen, Szenen, Meisterwerken gar oft der Bildnerei und der Malerei. Unter dem Schreine steht als Fuß die niedere breite Predella, der »Sarch«, gleichfalls prangend im Schmucke köstlichen Kunstwerkes, ebenfalls zweifach, ja vierfach geflügelt. Und das ganze großartige Kunstwerk bekrönt von Fialen und Türmen, wie sie der Schnitzer dem Baumeister abgelauscht hat, aber nach der Natur des leicht zu bearbeitenden Holzes und nach dem Umfange, der durch die Maße des inneren Kirchenraumes vorgeschrieben war, entkleidet aller Schwere, alles aufgelöst in zarte Linien und im stillen Glanz des Goldes umwoben vom flimmernden Lichte, das durch gemalte Fenster in tausendfältigen Reflexen hereinbricht. Der Flügelaltar ist die unerreichte Gesamtleistung aller bildenden Künste im Mittelalter, in seiner wechselnden Erscheinung spiegeln sich die Ereignisse des Kirchenjahres, seine Bilder erzählen, was dereinst der Heiland, seine Mutter, was heilige Männer und Frauen erlebt, getan und gelitten haben, in ihnen wohnt ein edelster, schönster, ergreifendster Teil der Geschichte von Ort und Landschaft.

So sagen wir, weil unser historisches Empfinden zur Entwicklung gelangt ist, weil das Verständnis allmählich, wenn schon langsam, wieder ins Volk dringt, dafür, wes Wertes die Denkmäler der Vergangenheit schier überreich voll sind. Aber wie lange ist es her, daß sich um derlei Erwägung nur hier und da jemand Sorgen machte, weitaus die meisten aber nichts davon ahnten. Im guten Lande Tirol ist der Begriff dafür, welche Sorgfalt man den Denkmälern der Vergangenheit schuldet, leider bis auf den heutigen Tag noch recht ungleich entwickelt. Die Qualität von allerlei Herstellungsarbeiten und dergleichen legt sehr häufig ungünstiges Zeugnis dafür ab. Desgleichen gibt man dort noch heute nur zu oft wertvolle alte Kunstwerke leichten Herzens hin, wenn ein Sammler oder Althändler einen scheinbar annehmbaren Preis dafür bietet. Was beim heutigen

Stande der allgemeinen Begriffe über die Denkmalpflege keine ausreichende Entschuldigung mehr hat, das übte man früher, als jene unbekannt waren, natürlich unbedenklich aus. Unter den Kunstdenkmälern Tirols ist infolge dessen ganz unglaublich aufgeräumt, und so ist uns auch von den Pacher'schen Werken, die ihr Schicksal auf den tiroler Boden gesetzt hatte, kein einziges unberührt erhalten. Von dem Altarwerke von Gries sind nur Teile übrig. Der einzige ohne Beschädigung auf uns gekommene Pacher'sche Altar, der von Sankt Wolfgang, steht nicht in Tirol sondern in Oberösterreich.

DER ALTAR VON GRIES

Bei keinem der bisher betrachteten Werke konnte Michael Pachers persönliche Beteiligung nachgewiesen werden. Zum ersten Male ist dies bei dem Altarwerke der Fall, dessen Reste in der Pfarrkirche zu Gries bei Bozen aufbewahrt werden, wo es in seiner jetzigen Aufmachung kaum eine Ahnung von der herrlichen Wirkung zu geben vermag, die es einst geübt haben muß. Von dem malerischen Schmucke, mit Ausnahme von vier Engelsköpfen im Mittelfelde und einigen Szenen auf der Rückseite, ist nichts mehr, von dem bildnerischen nur noch der 3,60 m hohe und 2,90 m breite Mittelschrein und zwei Flügelreliefs erhalten. Die Figuren des ersteren sind ganz, die der letzteren halb lebensgroß.

Das Mittelfeld ⟨Titelbild⟩ zeigt die von Engeln umgebene Krönung Mariä, in zwei durch Säulen abgetrennten Seitenteilen die Figuren der heiligen Michael und Erasmus. Reich geschnitzte Baldachine bekrönen alle drei Abteilungen. Diese sind in mannigfacher Art kräftig von einander getrennt, so daß die Mittelszene für sich allein stark herausgearbeitet ist und selbständig zur Geltung kommt. Erreicht ist dies durch die schon erwähnten Säulen, die durch Gestalten je zweier musizierender Engel belebt sind. Zwei andere größere knieen zu Füßen der Szene. Sie haben Marien von der Erde zum Himmel getragen, und noch halten sie die Zipfel ihres Gewandes. Wir sehen sie unterhalb jener mit einem Teppich belegten Erhöhung, auf der das Ereignis der Krönung Mariä durch Gottvater und Jesum, die nebeneinander thronen, bereits vor sich gegangen ist. Die Hinterwand ist nicht geradlinig, sondern in zwei Nischen vertieft, in deren vier Feldern, oberhalb der Häupter der Mittelgruppe, liebliche Engelsköpfe schweben. Sie sind nur gemalt, und das beeinträchtigt ihre Wirkung. Später werden wir sehen, daß alle diese Motive, aber reicher und vollkommener durchgearbeitet, bei dem großen Altarwerke von Sankt Wolfgang wiederkehren. Das gilt auch von der vielflächigen Behandlung des Baldachins und seiner Sonderung in drei Abteilungen, ganz besonders auch von der Aufstellung zweier Heiligenfiguren zu den Seiten der Hauptgruppe, mit der sie doch innerhalb des großen Mittelfeldes vereinigt sind. Sankt Michael in reichem Untergewande und weitem Mantel, das lockige Haupt mit einem Diadem bekrönt, wie es auch die beiden zu Füßen Mariä knieenden Engel tragen, hebt mit der Rechten das lange Schwert gegen den am Boden liegenden Drachen. Trotz verschiedener Abweichungen sieht man doch, daß diese Gruppe vom selben Meister stammt, wie die entsprechende am Wolfganger Altar. Sankt Erasmus, mit der Winde in der linken Hand, steht in ruhiger, feierlicher Haltung segnend da. Die Figur wirkt durch die Gegensätze der teils einfacher, teils reicher behandelten Gewandstoffe prachtvoll. Sehr zu bedauern sind die verschiedenen modernen Herstellungen, besonders an den Gesichtern. Die Mittelgruppe, hier aus drei Personen bestehend, und daher gleichmäßiger im Aufbau als die Sankt Wolfganger Marienkrönung, entzückt vor allem durch die wunderbare Innigkeit der Figur der Himmels-

königin ⟨Bild 5⟩. Ganz Andacht ist sie, ganz Demut, noch immer wie einst die Magd des Herrn, die hingebungsvoll geschehen läßt, was er beschlossen hat. Sie wagt nicht den Blick aufzuschlagen, nicht den Glanz ihrer Erhöhung anzuschauen. Diese Empfindung kommt bei der Madonna des Grieser Altars entschieden feiner und ergreifender zum

Bild 8.
Gries bei Bozen,
Flügelrelief:
Verkündigung
Mariä.
⟨Text Seite 28.⟩

Photographie
W. Müller, Bozen.

Ausdruck als bei der Sankt Wolfganger, bei der der Stolz der Königin fühlbarer ist. Die Grieser Madonna hält das Haupt leicht zur Seite geneigt, wie im Zweifel, ob so überirdisches Glück wirklich möglich ist, die Sankt Wolfganger hat es erhoben und nimmt hin, was ihr gebührt. Jene ist menschlicher, diese göttlicher. Gottvater ⟨Bild 6⟩ hält beide Hände über die Jungfrau segnend erhoben, Jesus ⟨Bild 7⟩ seine rechte Hand, während

er das Szepter im linken Arme ruhen läßt. Der Unterschied der Kronen — kostbare Schnitzereien, Meisterwerke gotischer Zierkunst — bezeichnen die Stufenfolge des Ranges. Die beiden männlichen Köpfe sind voll feierlicher, überirdischer Schönheit, wohl typisch, aber dennoch nicht konventionell. Die Gewänder zeigen reiche Faltenbrüche mit starken

Bild 9.
Ories bei Bozen, Altar der Pfarrkirche, Flügelrelief. Anbetung der Weisen.
(Text Seite 29).

Photographie W. Müller, Bozen.

Vertiefungen und infolgedessen lebhaftem Spiel der Lichter und Schatten. Der beim Gewande Mariä mehr ruhige Faltenfluß stellt einen schönen Kontrast her. Das Ereignis der Mittelszene wird vom Jubel der gemalten und geschnitzten Engel begleitet. Bei den zwei unteren musizierenden meldet sich die Erinnerung an verwandte Erscheinungen der italienischen Kunst. Dennoch haben diese Figuren nichts Fremdländisches, das Motiv ist

ganz mit deutscher Empfindung verarbeitet, vom Ernst wie von der Lieblichkeit echt deutscher Kunst durchdrungen. Die Einfügung der Engel in die Fialen ist nicht als recht organisch, als besonders gut gelungen zu bezeichnen. In dieser Beziehung herrscht beim Sankt Wolfganger Altar viel größeres Geschick. Übertroffen wird er aber von dem Grieser durch die herrliche Klarheit und Ruhe der Baldachinschnitzerei, in deren Linien das zielbewußt Aufstrebende entschieden feiner zum Ausdrucke kommt als bei dem gewaltigen Reichtum des anderen Werkes. Leider erlaubt der jetzige Zustand des Grieser Altars kein genügendes Urteil über die Durcharbeitung der hier gegebenen Motive in der das Werk ehemals schmückenden Bekrönung. Sicher darf man annehmen, daß auch diese ein Aufbau von fünf Türmen gewesen ist, von denen zwei über den Seitenfiguren, drei als Mittelgruppe über der mittleren sich erhoben. — Der Altar ist in der Pfarrkirche von Gries einstmals so aufgestellt gewesen, daß es möglich war, auch seine Rückseite zu betrachten. Heute ist er dermaßen hart gegen ein Fenster gerückt, daß das nur noch von außen und unter beträchtlichen Schwierigkeiten möglich ist. Man sieht von dort, daß die Rückseite des Mittelschreines mit mehreren biblischen Szenen bemalt worden ist. Die Achtlosigkeit der Behandlung hat diese Malereien in schlimmen Zustand geraten lassen. Zu erkennen ist noch die Darstellung der Vermählung Mariä, des im Tempel lehrenden zwölfjährigen Jesus und die der Austreibung der Händler. Die Art dieser Malereien deutet auf einen Künstler, der dem Pacher'schen Kreise angehört hat — das kann man zum Beispiel aus seinen Versuchen zu Verkürzungen schließen — der aber offenbar noch der Abklärung seines zeichnerischen und malerischen Könnens bedurfte.

Von den Flügeln existieren nur noch zwei Reliefs, die getrennt aufbewahrt werden. Das eine zeigt die Verkündigung ‹Bild 8›. Wir sehen den Engel und die heilige Jungfrau, letztere vor einem Lesepulte knieend, die Taube über ihrem Haupte. Die beiden Figuren tragen reich geknitterte Gewandung. Sie befinden sich im Innern einer gotischen gewölbten Halle. In den Lüften schwebt ein nacktes Knäbchen mit Heiligenschein und Lendenschurz, welches ein Kreuz trägt und mit diesem zur heiligen Jungfrau niederzuschweben scheint. Gemeint ist das vom Engel angekündete Kind. Es nimmt seinen Weg durch die Lüfte geradeswegs auf das Haupt der Jungfrau zu und dient zur recht sinnfälligen Erläuterung des übernatürlichen Ereignisses. Bei den Kunstwerken des späten Mittelalters sind Darstellungen dieser Art keineswegs selten. Oft sieht man noch Gottvater in der Höhe, und von ihm geht ein leuchtender Strahl aus, auf dem das Kind hernieder gleitet, wie es sich auch auf dem weiter unten besprochenen und abgebildeten Verkündigungsgemälde zu Neustift wiederholt. Daß es dabei ein Kreuz trägt, kommt auch sonst öfter vor. Seinen Weg gegen das Haupt Mariä nimmt es, um durch ihr Ohr in sie Einzug zu halten. Das machen einzelne Denkmäler völlig deutlich, wie etwa die Schnitzerei an der Orgelbrüstung zu Hochelten im Bezirk Düsseldorf, Werke in der Bergkapelle zu Laudenbach, in der Kapelle der Burg Trausnitz bei Landshut, an der Marienkapelle zu Würzburg. Auch die frühere mittelalterliche Dichtung kennt diese Auffassung, und Walter von der Vogelweide versichert ausdrücklich: »dur ir ôre empfinc si den vil süezen.« Die Konzeption durch das Ohr ist als die Aufnahme des Logos zu verstehen, des göttlichen Wortes, das Fleisch geworden ist.

Bei dem Relief des Grieser Altars entbehren die Gesichter der beiden Hauptpersonen eines tieferen Ausdruckes, zumal das des Engels. Der Körperzeichnung fehlt es nicht an Geschick, doch leidet sie besonders in den Unterpartien durch die Überladung mittelst der schweren Gewänder. Die Hände sind recht gut ausgeführt, nur ist die Art, mit der der Engel zwischen den Fingerspitzen seiner Linken den Lilienstengel hält, entschieden verunglückt und unnatürlich. Dieser Stengel selbst ist altertümlich stilisiert und

noch dazu ungeschickterweise zum Teil frei gearbeitet, so daß er einen Schatten gegen den Himmel des Hintergrundes wirft. Dasselbe tun zum Teil die Flügel des Engels, geschädigt wird dadurch die aufs Malerische angelegte Wirkung dieses Reliefs. Die Halle besitzt links seitwärts eine Tür, hinten eine große Fensteröffnung, welche durch ein Geländer unten abgeschlossen wird. In der Ferne erblickt man die weit ausgedehnte Silhouette eines Berglandes. — Das andere Flügelbild zeigt, in Relief geschnitzt, den Besuch der heiligen drei Könige ⟨Bild 9⟩. In der Komposition erinnert das Relief an das Altargemälde von Mitter-Olang. Die Andeutung der Örtlichkeit beschränkt sich hier auf das Dach der Hütte, vor welchem der Stern steht und ein schön gezeichneter Engel schwebt. Die Vorderfläche des Daches ist halb zu sehen, zum Teil auch erblickt man von innen die rückwärts liegende, das Ganze also unter einem andern Gesichtswinkel als die Gruppe unten. Letztere ist voller Feierlichkeit, entbehrt aber, weil die rechts aufrecht stehende Figur des Mohren höher ist als die der links sitzenden Madonna, einer abgeklärten Umrißlinie. Beim Kinde finden sich nicht unerhebliche Verzeichnungen. Die übrigen

Bild 10
Sankt Wolfgang,
Altar
geschlossen.
⟨Text Seite 38⟩

Photogr. F. Hoefle,
Augsburg.

Körper sind mit Geschick herausgearbeitet und machen sich auch durch die Gewänder hindurch geltend, die Mohrenfigur zeigt ersichtlich italienische Beeinflussung und erinnert in ihrer Geschmeidigkeit und kräftigen Eleganz an die äußeren Eckstatuen vom Altar in Sankt Wolfgang. Individuelle Züge fehlen. Die Behandlung des Reliefs hält sich von malerischer Art fast gänzlich fern, die geringe Andeutung des Hüttendaches mit seiner, wie es scheint, absichtlich unrichtigen Perspektive macht den Eindruck, als hätte der Schnitzer gerade damit sein Festhalten an den plastischen Grundsätzen noch eigens stark betonen wollen. Die beiden Reliefs, zusammengehalten mit jenem der Krönung Mariä im Mittelfelde, beweisen, daß der ganze Grieser Altar, wiewohl er dem heiligen Michael geweiht war ‹das zeigt dessen Aufstellung zur Rechten der Mittelgruppe›, die Ereignisse des Marienlebens verherrlicht hat. Die Unterschiede in der Behandlung der Figuren lassen zunächst erkennen, daß die Flügelbilder keineswegs von demselben Manne sein können, der den Mittelschrein angefertigt hat. Sie sind aber auch ihrerseits weder von der gleichen Hand hergestellt, noch kann ihr Entwurf von einem und demselben Künstler stammen. Dem widerspricht schon die beim einen Relief vorwiegend plastische, beim andern stark ins Malerische gehende Auffassung, ferner die Art der Gesichter, die nur einen Schulzusammenhang zeigen. Entschiedene Ähnlichkeit haben allerdings die Antlitze des verkündigenden und des schwebenden Engels, auch die Rundlichkeit der Gesichtsbildung bei der Madonna ist nicht zu übersehen, ferner die Gleichgiltigkeit des Ausdruckes. Auch die Faltenwürfe haben Verwandtschaft mit einander, während die Herausarbeitung der Körper beim Dreikönigsrelief offenbar besser gelungen ist. Im Ganzen dürfte zu sagen sein, daß die beiden Reliefs von zwei verschiedenen Künstlern herrühren, von denen der eine, jener, der die Anbetung der heiligen drei Könige geschaffen hat, die strengere bildnerische Schulung besaß, die er sich, wie verschiedene Momente andeuten, zwar in Tirol und in der Pacher'schen Werkstatt erworben hat, auf den aber italienische Werke nicht ohne Einfluß geblieben sind. Dem Verkündigungsrelief würden derlei Züge gänzlich fehlen, wenn nicht das Knäbchen in den Lüften an Genienfiguren italienischer Bildwerke erinnerte. Man denke an jene nicht selten vorkommenden schwebenden nackten Figürchen mit Kränzen in den Händen.

Der Grieser Altar ist durch die Entfernung der Flügel bereits um einen großen Teil seiner ursprünglichen Wirkung gebracht. Nicht weniger schadet ihm, daß er weder seine ursprüngliche Predella noch seine Bekrönung mehr besitzt. Statt letzterer hat man verschiedene Dinge hinaufgesetzt, zwei Türmchen, eine heilige Agnes und eine andere Heilige, beide vom Ende des 15. Jahrhunderts, aber ohne Beziehung zu Pacher. Zwischen ihnen steht ein kleiner Schrein mit einer Madonna, neben der rechts und links zwei Engel des 18. Jahrhunderts knieen. Ebenso wenig im ursprünglichen Zustande ist die jetzige Predella. Sie zeigt in der Mitte eine Madonna, die bis vor einiger Zeit an einer andern Stelle der Kirche stand, ein wertvolles, aber gleichfalls nicht der Pacher'schen Richtung entstammendes Werk. Rechts und links sieht man zwei in Relief gegebene weibliche Heilige, Sankta Barbara und Sankta Katharina.

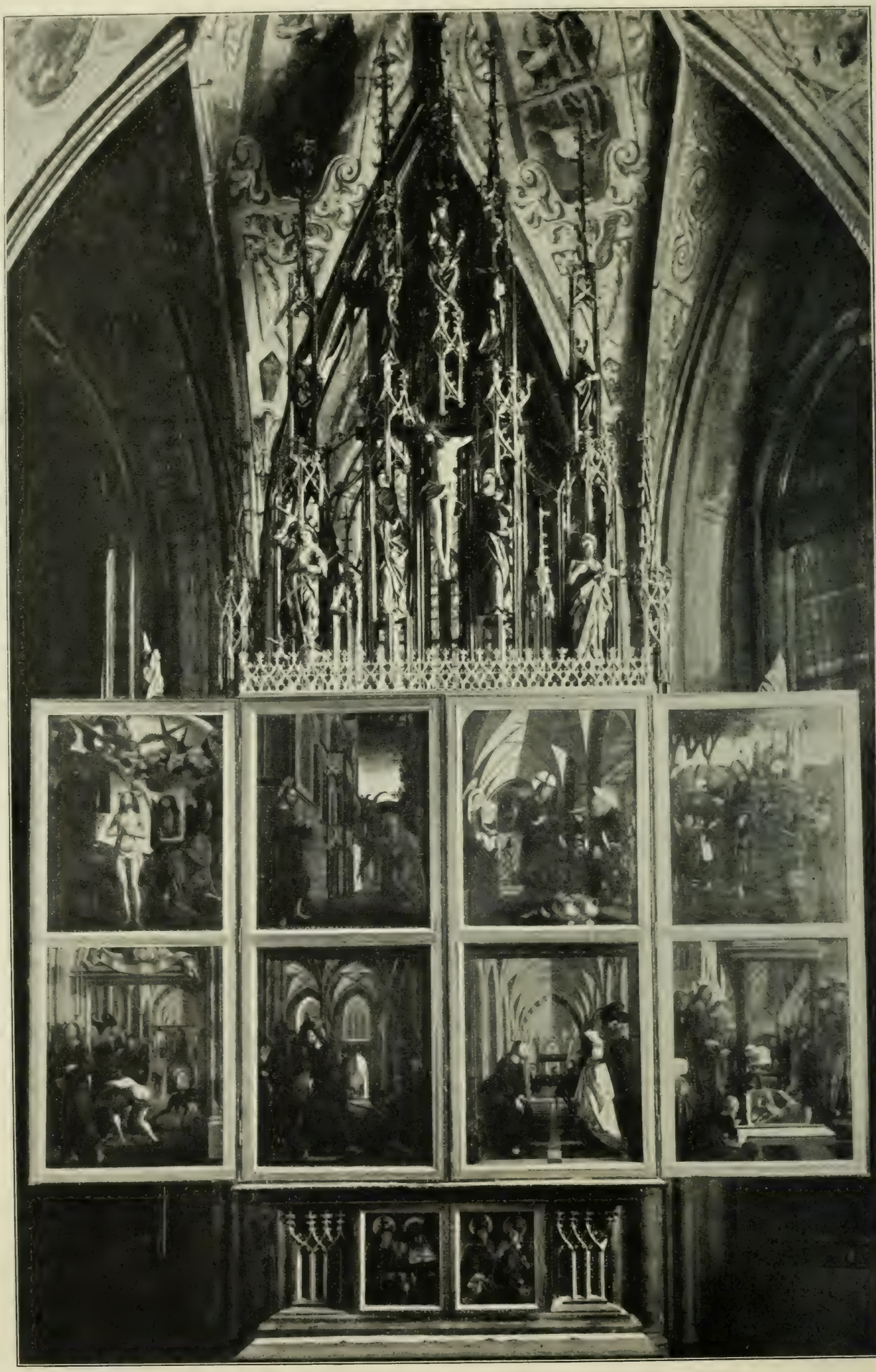
Wenn aber auch der jetzige Zustand des Grieser Altars ein unklarer ist, so sind wir doch zum Glück über sein einstiges Aussehen im großen Ganzen hinlänglich unterrichtet, und zwar durch den im Wortlaut erhaltenen Vertrag, der mit Meister Michael Pacher am 27. Mai 1471 geschlossen wurde. Das ehemals im Stadtarchive von Bozen aufbewahrte Original existiert nicht mehr. Nach einer revidierten Abschrift ist die wichtige Urkunde zum ersten Male durch Spatzenegger in den Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburgische Landeskunde 1869 veröffentlicht worden. Sie sei hier im Wortlaute wiedergegeben:

»Wir die hernachgeschriben Mit Namen Ludwig Gandl Afist Zaslarer Symon mesner Symon Abracham staffler am Rawt Ieranimus puchlr Lorenz am Haimgarten die alle Seszhafft zu Gries In gagenwärtigkchait der fürsichtigen und weisen Chunradten lerhueber dieczeit Burgermaister ze Boczen und Maister Thoman Hafner Burger daselbs Hab wir ain abred vnd tading getroffen Mit dem Erberen und weisen Maister Michln Pacher Maler von Brawnegk von wegen aines werchs einer Tavel In vnser liebn frawen pharrkirchen ze Gries die da gemacht soll werden Nuczperlich werperlich vnd gancz veruankchlich Im verdingt vmb ain Sum gelts vierthalb Hundert March perner guter Meraner muncz, Item wann das werch volbracht vnd an die stat gemacht wirdt, als oben bestimbt ist vnd ob sach wär vnd es sich begab das die obgenannten von Gries vnd Maister Michl ettwas schrittig wurden vnd des mit einander vber ains nicht machten werden, so soll jettweder tail zwen piderman Nemen die sich dann auf solch arbeit versten vnd des fünften vber ain werden, vnd die selben versuchen sullen, wes sy sthrüttig waren Sy des mit gutigkchait entschaiden vnd was dann dieselben erkennen dabey es hinfür an alle weitre waigerung besten und beleiben sol Item Mer ist beredt worden, das der Maister das Werch in vier Iaren machen beraiten vnd aufsetzen sol ungeuarlich Item Mer ist beredt wann der Maister das werch auf seczt vnd vergalt sullem Im die von Griesz die speisz tuen als einem solchen man zugehort, Mer ist beredt vnd betadingt worden das die Kirchprubst von Griesz Maister Micheln geben sullen Auf nachstkunftig Mitteuasten funfczig markch vnd darnach alle Iar auf Mitteuasten Zway vnd dreyszig markch bisz auf volla werung der obgenannten Sum yedeszyl zu bezallen als gschieden vnd gesprochen gelt an allen schade. Item von Erst vndten Im Sarch vier geschnitten prustpild' sannd Blasy Sannd lienhart Sannd Iohannes gotstauffer vnd Sannd vigily vnd an die flugl des sarchs Inwendig gaschniten pild Sannd Wolfgang vnd Sannd Jorg vnd ausn an der flug Sannd Barbara vnd Sannd Katherina Item oben In der Tavel vnnser lieben Frawen Kronnng In aller der maszen als In vnnser lieben Frawen pharrkirchen In der Tavel ze Boczen stet vnd an die seiten Sannd Michl vnd Sannd Erasm Item Inwendig In die flug geschniten pild als unser lieben Frauen geburdt als zu weinachten vnd die Heilig drei Kunigen. In die ander flug vnnser frawen grusz vnd vnnser frawen schidung Item Ausen an die ain flug den olperg vnd die gaislung vnnsers lieben Heren vnd an die ander seiten das Crucifix vnd die vrstend vnnsers Heren gemalt Item Inwendig der Tavel die Ruckwendt hinten pannyr golt Item die Ruckwendt In flugenn mit plaber farb Item an orten der Tauel an ainer saitn sannd Sewastian vnd sannd Florian Item oben Im Tabernackl ain Crucifix mit vnnser frawen vnd Sannd Johanns vnd ze obrist In dem Tabernackl ob dem Crucifix ain maria pild mit dem Kind Item was von Eysenwerch der maister bedarff zu dem werch sullen die Kirchprupst bezalen. An solchem werch so Im verdingt ist zu machen ist Im zur Aarr gegeben Zechen Rheinisch gulden vnd zu einer Merern sicherheit So hab ich benanter Michl pacher maler fleiszigklichen gebeten den fursichtigen vnd weisen Conrad lerhueber dieczeit Burgermaister ze Boczen das der sein aigen petschafft hiefür gedruckcht hat doch Im vnd sein Erben an schaden.

Beschechen ze Boczen am Montag nach vrbani Anno domini MCCCCLXXI.«

Aus dieser Urkunde geht hervor, daß Pacher die Arbeit, die er sich verpflichtete, binnen vier Jahren fertigzustellen, für den ausbedungenen Preis von 350 Mark Berner guter Meraner Münze zu liefern übernommen hat. Von diesem Betrage sollte er am

Bild 11.
Sankt Wolfgang.
Altar einmal
geöffnet.
(Text Seite 38)



Photogr.F.Hoefle,
Augsburg.

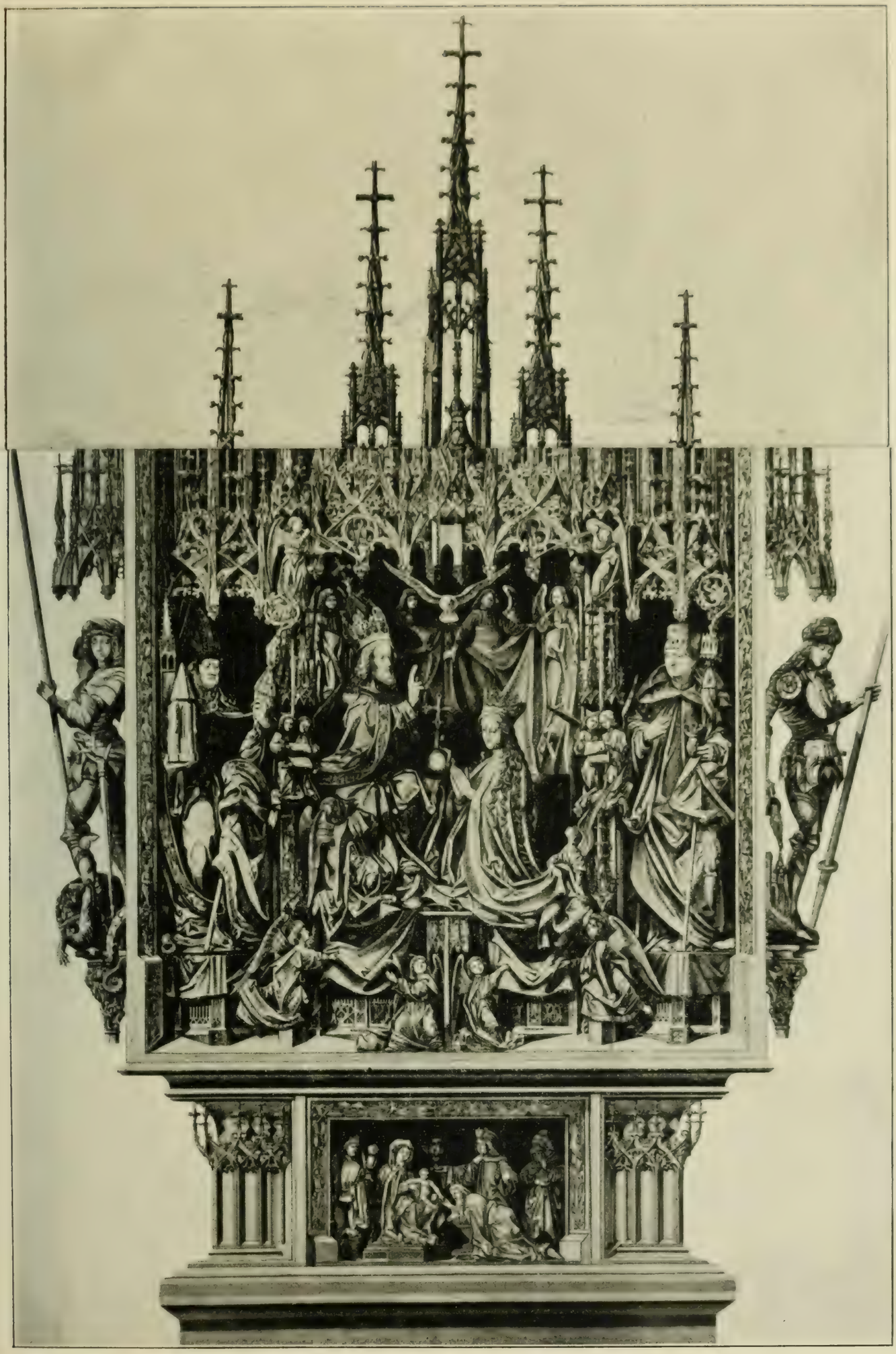


Bild 12.
Altar von St. Wolfgang, Gesamtansicht ohne die Flügel.
(Text Seite 38.)

Nach Münzenberger und Beissel.

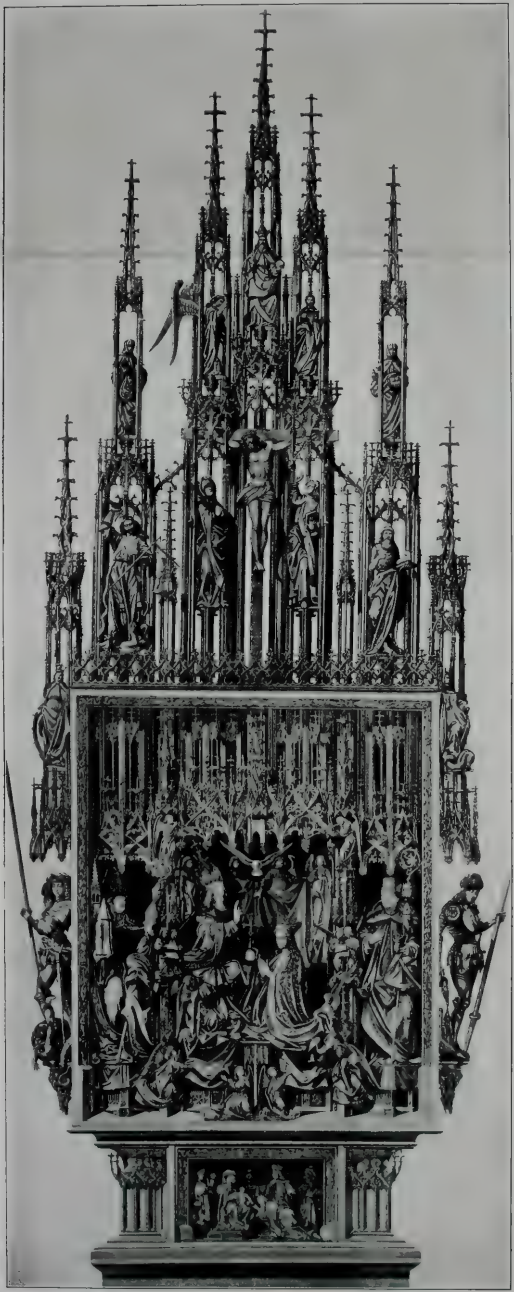


Bild 12.
Altar von St. Wolfgang. Gesamtansicht ohne die Flügel.
(Text Seite 38.)

Nach Münzenberger und Beissel.

Mittfasten 1472 fünfzig Mark als Anzahlung empfangen, der Rest ihm späterhin alljährlich, gleichfalls zu Mittfasten, in Teilbeträgen von je zweiunddreißig Mark abgetragen werden. Zehn Rheinische Gulden aber empfing er am Vertragstage als Handgeld. Die gänzliche Erledigung der durch diesen Vertrag angeknüpften Beziehungen muß also ungefähr im Jahre 1482 stattgefunden haben. Als Spezialbestimmung sehen wir in den Vertrag aufgenommen, daß das zur Aufstellung notwendige Eisenwerk von den Kirchenpröbsten zu bezahlen sei. Man darf daraus annehmen, daß die Zahlung aller übrigen Materialien samt den Farben und dem Golde dem Künstler anheimfiel. Weiter wurde verabredet, daß, falls sich zwischen den Auftraggebern und Pacher Streitigkeiten erheben würden, jede Partei zwei Sachverständige heranziehen sollte, gegen deren friedliche Entscheidung Widerspruch nicht statthaft war. Während der Zeit, wo Pacher sich in Gries aufhielt, um die Schnitzarbeiten zu leiten, das Werk zu montieren und zu vergolden, hatten die Leute von Gries für seine Verpflegung zu sorgen. Das bei ihm bestellte Altarwerk hatte aus einer Predella mit Flügeln, einem gleichfalls mit Flügeln versehenen Mittelschrein und einer Bekrönung zu bestehen. Für die Anordnung im Ganzen wie für die Maßverhältnisse sollte ein der heiligen Jungfrau geweihter Schnitzaltar in der Pfarrkirche zu Bozen als Vorbild dienen, welchen ein Meister Hans von Judenburg 1422 ausgeführt hat. Über den bildlichen Schmuck des Grieser Altars wurde folgendes festgesetzt: In der Predella (»im Sarch«) waren als geschnitzte Halbfiguren aufzustellen Sankt Blasius, Sankt Leonhard, Sankt Johannes der Täufer, Sankt Vigilius. Die Flügel der Predella erhielten innen die Reliefbilder Sankt Wolfgangs und Sankt Georgs, außen waren Sankta Barbara und Sankta Katharina darzustellen — ob ebenfalls in Relief, ist aus der Urkunde nicht ersichtlich. Für den Mittelschrein wurde eine große geschnitzte Darstellung der Krönung Mariä vorgesehen, zu ihren Seiten waren Sankt Michael und Sankt Erasmus anzubringen. Der Fond sollte vergoldet sein. Die Innenseite des einen Flügels hatte die Reliefdarstellungen der Geburt Christi und der Anbetung der heiligen drei Könige zu zeigen, die des andern Flügels die Verkündigung und den Marientod. Der Fond des Reliefs war blau zu färben. Die Außenseiten der Flügel sollten gemalt sein. Hierfür waren vier Ereignisse aus dem Leben Christi vorgesehen, nämlich in dem einen Flügel der Ölberg und die Geißelung, in dem andern die Kreuzigung und die Auferstehung. Die Seitenkanten des Mittelschreines waren mit den Statuen des heiligen Sebastian und des heiligen Florian zu schmücken, die also von der Gemeinde nur gesehen werden konnten, wenn der Schrein geschlossen war. Die obere Bekrönung, die wir uns, wie schon auseinander gesetzt, als in reicher gotischer Turmarchitektur, luftig durchbrochen, pyramidal aufsteigend zu denken haben, sollte ein Kruzifix mit Maria und Johannes enthalten; ganz oben, also über dem Haupte des Kruzifixus war das Bild der Madonna mit dem Kinde anzubringen. Nicht ausgeschlossen ist, daß wir diese in jener Madonna wiedererkennen dürfen, die jetzt, wie schon erwähnt, in einem kleinen Schrein untergebracht, zwischen zwei viel späteren Engeln oben auf dem Mittelschrein steht.

Dieser Vertrag stellt uns das einstige Bild des Grieser Altars mit leidlicher Genauigkeit vor Augen. Denn wir brauchen nicht daran zu zweifeln, daß das Werk getreu der Verabredung ausgeführt worden ist; als Beweis können die noch vorhandenen Teile hingenommen werden. Während der Ausführung hat sich freilich noch dies und jenes als notwendig oder wünschenswert ergeben, was im Kontrakte nicht vorgesehen war, wie die zuvor erwähnten Malereien auf der Rückseite des Mittelschreines. Sehr bemerkenswert ist, daß der Altar von Gries zum größten Teil Skulpturenschmuck erhielt, dessen Lieferung Pacher übernahm, der doch in allen Urkunden lediglich als Maler bezeichnet wird. Dabei beschränkte sich der malerische Schmuck im wesentlichen

auf die im Vertrage nicht besonders erwähnten oben beschriebenen Engel und auf die zwei äußeren Flügelseiten des Mittelschreins. Ob auch die Flügel der Predella von außen bemalt waren? Man kann daran zweifeln, weil es sonst doch wohl ausdrücklich gesagt worden wäre. Möglich, daß die an dem heutigen Untersatze des Altars angebrachten beiden Relieffiguren der heiligen Barbara und Katharina dieselben sind wie jene, von denen der Vertrag spricht. Wenn man sie mit den Relieffiguren des weiterhin noch zu besprechenden Traminer Altars vergleicht, der nicht mehr der Werkstatt, wohl aber der Schule Pachers angehört, so sieht man, daß die Grieser Figuren, die jenen in der Auffassung durchaus verwandt sind, das höhere Alter besitzen. Ihre Haltungen sind schlichter, bescheidener, der Linienfluß der Gewänder, ganz besonders bei der heiligen Barbara, weit ruhiger, während er bei den Traminer Figuren, zumal bei der heiligen Katharina, kleinlich und knitterig ist. Der Altar von Tramin gehört bereits in den Anfang des 16. Jahrhunderts, die beiden in Rede stehenden Figuren in Gries aber dürfen unbedenklich um drei Jahrzehnte älter angesetzt werden, womit denn ihre Entstehungszeit mit der beglaubigten des Grieser Altars zusammenfällt.

Dieses große Werk, oder vielmehr was davon noch übrig ist, zusammen betrachtet mit den Vorschriften des Vertrages liefert den klaren Beweis, daß das Hauptwerk der Pacher'schen Kunstanstalt, der große Altar von Sankt Wolfgang nach den dort gegebenen Gedanken ausgeführt ist. Nur wurde alles prächtiger, kunstvoller, kostspieliger. Statt zweier Flügel hat der in Sankt Wolfgang vier erhalten. Aber davon abgesehen wiederholen sich bei ihm alle wesentlichen Züge des Grieser Altars. Wir finden eine Predella mit beiderseits geschmückten Flügeln und geschnitztem Mittelteil. Die in diesem ausgeführten Brustbilder treffen wir gemalt als Bilder der Kirchenväter an der Sankt Wolfganger Predella wieder. Der Hauptschrein zeigt hier wie dort eine Krönung Mariä zwischen zwei Heiligenstatuen. Im Hintergrunde halten Engel einen Vorhang. Die Hinterwand verläuft in Biegungen, bildet Nischen. Die Trennung der Mariengruppe von den seitlichen Figuren ist mittelst Säulen hergestellt, die in Gries in zwei, in Sankt Wolfgang in drei Geschossen mit Engelsgestalten belebt sind. Auch das Bildwerk der inneren Flügelseiten gehört dem Kreise der Mariendarstellungen an. Das Leben Jesu wird an den Außenseiten wenigstens angedeutet, kann aber freilich in Gries wegen des Fehlens eines zweiten Flügelpaares nicht die ausführliche Behandlung finden wie in Sankt Wolfgang. Beide Altäre erhielten an ihren Kanten rechts und links den Schmuck je einer Statue, von denen an beiden Orten eine den heiligen Florian darstellte. In der Bekrönung wiederholt sich die Gruppe des gekreuzigten Heilandes mit Maria und Johannes. Abweichend bildet in Gries die Madonna, in Sankt Wolfgang Gottvater den Höhepunkt. Schon diese flüchtige Vergleichung zeigt die Abhängigkeit des Sankt Wolfganger Altars von dem Grieser. Wir werden weiter sehen, wie die hier gegebenen Motive sich auch bei den Werken der Schüler wiederholen.

DER ALTAR VON SANKT WOLFGANG

Der Ort Sankt Wolfgang befindet sich in Oberösterreich am Nordende des gleichnamigen Sees, der auch den Namen Abersee führt, in sehr malerischer Lage am südöstlichen Fuße des Schafberges. Eine Stunde von hier nordwestlich erhebt sich aus den Wellen des Sees die senkrechte Wand des Falkensteins mit der kleinen Wallfahrtskirche bei der Einsiedelei des heiligen Wolfgang. Welchen Einfluß die herrliche Natur dieser Gegend auf ein Künstlergemüt üben kann, zeigt sich daraus, daß noch in neuester

Bild 13.
Sankt Wolfgang,
Schnitzerei des
Mittelschreins.
(Text Seite 39)

Photogr.F.Hoefle
Augsburg.

Zeit sich durch sie der Dichter Victor Scheffel zu seinen »Bergpsalmen« begeistern ließ. Heute ist Sankt Wolfgang eine Stätte, die von Fremden mit Vorliebe aufgesucht wird, doch bewährt es auch noch immer seine alte Bedeutung in kirchlicher Beziehung. Schon seit 829 hat diese Gegend infolge Schenkung Ludwigs des Frommen den Benediktinern

von Mondsee gehört. Der heilige Bischof Wolfgang von Regensburg, der 982 bis 987 hier wohnte — weiter unten wird davon noch die Rede sein — hat dem Orte seinen Namen hinterlassen. 1429 wurde der Markt durch eine gewaltige Feuersbrunst verwüstet. Der notwendig gewordene Neubau der Kirche, die 1460 vollendet war, führte auch zur Beschaffung neuer prachtvoller Ausstattung. Als ihr Hauptstück ist jener herrliche Schnitzaltar erhalten, den wir als das wichtigste Werk der Kunst Michael Pachers bewundern. Weiterhin werden wir sehen, daß der Meister daran keineswegs alles selbst hergestellt hat, aber wesentlichste Stücke rühren doch von ihm her, und außerdem der Aufriß des Ganzen, der große Gedanke, der aus Architektur, Plastik, Malerei und angewandter Kunst ein fast unvergleichliches Ganzes zu komponieren verstand. Unter den Werken der Gotik hat die Folgezeit arg aufgeräumt. Ist doch auch der schon besprochene Schnitzaltar von Gries nur als Torso auf unsere Zeit gekommen. Wieviele Pacher'sche Kunstwerke ganz zu Grunde gegangen sein mögen, entzieht sich unserer Kenntnis. Andererseits ist ihm vieles zugeschrieben worden, was keineswegs von ihm stammt. Davon wird noch die Rede sein. Der Altar von Sankt Wolfgang allein ist von den erweislich echten Schöpfungen dieses Kreises unbeschädigt erhalten, eins der wundervollsten Stücke alter deutscher Kunst überhaupt, ein Werk, dessen plastische Teile mit denen der berühmtesten andern deutschen Meister wetteifern, dessen Malereien verschiedenwertig sind, je nach den Händen, von denen sie herstammen.

Mit unwiderstehlicher Macht zieht das im Chore der Pfarrkirche von Sankt Wolfgang ragende Riesenwerk den Blick auf sich ⟨Bild 12⟩. 12 Meter ist der gesamte Aufbau hoch, ein Drittel davon kommt auf den mächtigen rechteckigen Mittelschrein. Die Flügel haben eine Breite von 1,40 Metern, jedes einzelne ihrer Bilder besitzt eine Höhe von 72, eine Breite von 59,50 Zentimetern. In prachtvoller Harmonie schließen sich die tiefen Farben der Malereien, das geheimnisvoll schimmernde und flimmernde Gold der Schnitzereien zusammen. Leicht bewegt ist die Umrißlinie, wenn der Schrein ganz geschlossen ist ⟨Bild 10⟩. In hohem Grade anmutig wirkt die Schwellung oberhalb der fein eingezogenen Predella. In edler Bewegung ragt die Linie der Statuen der beiden ritterlichen Heiligen, Sankt Georg und Sankt Florian, zur Rechten und Linken ein wenig hervor. Während ihre Konsolen unten gegen die Predella zurückstreben, nehmen die Baldachine über ihren Häuptern zunächst an der Schwellung der Außenlinie teil. Darauf schließen sie sich, schlank emporstrebend, dem schönen pyramidalen Aufbau aufs feinste an, in dessen Linien der große Gedanke des Ganzen ausklingt. Von dieser köstlichen Architektur überhöht, von goldigem Bildwerke zu den Seiten eingefaßt, stehen ernst und sanft die Gemälde der Flügel, die die Pracht des Innern einstweilen dem Auge entziehen. Auch die Predella sehen wir fürs erste noch geschlossen. Die edeln Halbfiguren der vier Kirchenväter sind auf ihren Flügeln gemalt, und so wird der Übergang von dem Altartische zu der großen mittleren gemalten Fläche des Schreins in natürlicher Weise durch kleinere Malerei vermittelt. Jetzt öffnen sich die Flügel des großen Schreins ⟨Bild 11⟩ und breit enthüllen sich vor unserm Auge wiederum Malwerke von größtem farbigem Reiz, acht Szenen aus dem Leben Christi; davon je zwei auf den Innenseiten der geöffneten Außenflügel, je zwei auf den äußeren Flächen der noch geschlossenen inneren. Auch hier wirken die schon erwähnten äußeren Predellengemälde harmonisch mit, mag auch das Größenverhältnis dadurch, daß der Mittelschrein mit den geöffneten Flügeln nun doppelt so breit ist denn zuvor, ein ganz anderes geworden sein. Sowohl die Predella, als der mächtige obere architektonische Aufbau sind so berechnet, daß der Umriß auch des geöffneten Werkes fein abgewogen bleibt. Abermals ändert sich jetzt das Bild. Die inneren Flügel tun sich auseinander, die Predellenflügel werden geöffnet. Und nun genießen wir

einen Anblick von so hoher, vollendeter, hinreißender Schönheit, wie ihn wenige Werke alter Kunst in deutschen Landen zu spenden vermögen ⟨Bild 13.[1]⟩ Goldschimmernd strahlt uns in herrlichen, bewegten Linien, in wunderbarem Spiele von Lichtern, halben und ganzen Schatten, zwischen den prachtvollen Malereien der aufgeklappten innersten Flügel, die köstliche Schnitzerei entgegen, deren mächtiges Rechteck von reizend geschnitzten Rahmen eingefaßt ist. Wir sehen Jesus und Maria, Engel umringen die Gruppe, ob deren Häuptern die Taube schwebt. Zu den Seiten mahnen die Figuren des heiligen Benedikt und des heiligen Wolfgang an die Geschichte dieser Gegend und dieser Kirche. Wundervoll steigt über allen diesen mächtigen, lebensgroßen Gestalten geschnitztes Baldachinwerk üppig und doch klar empor und erfüllt den ganzen oberen Teil des Schreins. Zur wahren Vollendung würde der Altar nicht gelangen, wenn die Predella nicht wäre. Es ist eben bei solchen so außerordentlich komplizierten Werken jede Einzelheit derart sorgfältig und fein bedacht, in jedem Zuge liegt so viel besonnene, künstlerische Absicht, daß es garnicht möglich ist, irgend etwas sich anders vorzustellen, geschweige denn es eigenmächtig ändern zu wollen, ohne daß Wirkung und Wert aufs schwerste beeinträchtigt werden. Der Altar von Gries war uns ein Beispiel solcher, freilich ungewöhnlich weit gehender Verderbnis. Die Predella des Sankt Wolfganger Altars bewährt ihre schon zuvor beobachtete Wichtigkeit, auch wenn sie und der Schrein ganz geöffnet sind. Denn wie zuvor ihre Malerei, so leitet jetzt ihr schön geschnitztes Mittelfeld, das die Anbetung der heiligen drei Könige zeigt, und so leiten ihre inneren Flügelgemälde, zwei Bilder aus dem Marienleben, zu den Schnitzereien und Malereien des Hauptteils über, der gleichfalls der Glorie der Gottesmutter gewidmet ist. Von außen nach innen ändert sich also der Gedanke des bildnerischen und malerischen Schmuckes dreimal. Zuerst bei völligem Schlusse die Verherrlichung des Kirchenheiligen, Sankt Wolfgang. Dann nach dem ersten Öffnen das Leben Christi in seiner Manneszeit, wie er lebte und Wunder tat. Szenen der Passion fehlen. Ganz geöffnet aber schwingt sich des Künstlers köstliches Werk auf zum jubelnden Preise Mariä. Nicht breit und ausführlich wird er, nur kurze, wichtigste Züge greift er heraus, wiederum mit Übergehung der schmerzensreichen Zeit von Jesu Leiden.

Wenn wir uns nunmehr, nachdem der allgemeine Eindruck gewonnen ist, der Betrachtung des Einzelnen zuwenden, was anders könnte uns eher in Anspruch nehmen, als die große Schnitzerei des Mittelfeldes ⟨Bild 13⟩. In der Anlage sehen wir die Wiederholung des Gedankens, den Pacher schon bei dem Altar in Gries ausgestaltet hatte. Wiederum ist die Fläche in ein breiteres Mittelstück und zwei schmälere Seitenteile geschieden, deren Hintergründe sich nischenartig vertiefen. Die Trennung wird durch geschnitzte schlanke Pfeiler bewirkt, die in drei, mit Baldachinen überdeckten Geschossen mit Engelsfiguren belebt sind. Nur ist in Sankt Wolfgang alles bei weitem reicher. In den Seitenfeldern steht, wie in Gries, je ein Heiliger; wie dort zeigt das Mittelfeld die Marienszene, jedoch mit der wesentlichen Abweichung, daß hier die Gruppe nur aus Jesus und der Madonna besteht. Da der erstere thront, die letztere kniet, so verbindet ihre Köpfe eine Linie, deren Abfall nach rechts durch kein Aufsteigen ausgeglichen wird. Trotz aller Ruhe fehlt daher der Mittelgruppe in Sankt Wolfgang doch das Gleichmaß der Komposition, das jene in Gries auszeichnet. Der Charakter Christi entspricht dem beim Grieser Altar. Auch hier eine königliche Erscheinung ⟨Bild 14⟩, das lockige,

[1]) Wir sind genötigt, hier den Aufriß des Altars ⟨ohne Flügel⟩ nach der in dem bekannten Münzenberger-Beissel'schen Werke ⟨vergleiche Literaturübersicht⟩ befindlichen Tafel zu bringen, da eine brauchbare Photographie nicht aufzutreiben war; die wiederholt offiziell gestellten Gesuche um Erlaubnis zu einer eigenen Aufnahme aber wurden von der zuständigen Stelle nicht einmal einer Antwort gewürdigt. Der Fall sei, da er auch andere Pacher-Forscher interessieren dürfte, hier ohne weitere Kritik zur Kenntnis gebracht.

bärtige Männerhaupt voll herben Ernstes, im Profil noch mehr als von vorn, wo der Ausdruck der Augen und des leicht geöffneten Mundes Milde und Güte verkündigt. Feierlich, dem irdischen Leben entrückt, ist er in der Haltung; voll unendlicher Hoheit ist die segnende Geberde über der Gestalt der Knieenden, die er im Himmel gekrönt hat. Denn dieses Ereignis ist hier, wie in Gries, bereits vorüber, Maria kniet in beiden Altären als fürbittende Himmelskönigin, der Gewährung zuteil wird. Über jedes Lob erhaben ist, wie in Gries so in Sankt Wolfgang, die Auffassung und Durchführung der Mariengestalt ⟨Bild 15⟩. In welcher Art sie innerlich von einander abweichen, ist bereits erörtert worden. Wir fühlen hier wohl aus ihrer Haltung heraus, daß sie selbst der Erhörung sicher ist, und doch bleibt sie die Demütige, sie, die über alle Frauen der Welt erhaben ist. Wunderbar gezeichnet ist der Mantel mit seinem großartigen Faltenwurf, der reich ist und doch sich noch in den Maßen hält, die die späten Gotiker sonst so häufig überschritten haben. In herrlichen Wellen flutet das reiche, lange Haar über Schultern und Rücken, die Hände legen sich zum Gebet zusammen. In stillem Nachsinnen, in beglückter Hinnahme der Worte, die ihr entgegentönen, senkt sie den Blick. Auch bei dem Antlitz Mariens macht es einen Unterschied, ob man es von der Seite oder von vorn betrachtet. Im letzteren Falle findet man das ruhige Oval des Gesichtes mit einem mehr irdischen, mehr germanischen Ausdruck, im ersteren vermutet man eher ein schmal geschnittenes Antlitz, dessen Hoheit und Lieblichkeit die Erinnerung an italienische Kunstwerke wachruft. — Um diese beiden rund gearbeiteten Figuren herum tummelt sich ein lustiges Völkchen von Engeln. Je ihrer zwei halten die Brokattücher, womit die Bühne belegt ist, auf welcher die beiden Hauptfiguren sich befinden, je einer beeifert sich, deren schleppende Gewänder zu halten. Je rechts und links steht ein Engel-Pärchen und singt von Notenblättern zu der Musik, die ganz oben zwei andere mit langen Posaunen erschallen lassen. Ein kleiner Chor aber hat sich im Innern unter dem Kreuzgewölbe der mit Fenstern durchbrochenen Halle des Himmelsdomes hinter Christus und Maria versammelt und hält einen prächtigen Vorhang. Wir sind demselben Motive beim Grieser Altar begegnet, nur daß dort, wegen der im Ganzen herrschenden größeren Einfachheit, diese Engel gemalt sind. Anmutigere Engelsgestalten als in Sankt Wolfgang dürften sich in der gesamten deutschen Kunst nicht nachweisen lassen. Mögen

Bild 14. Sankt Wolfgang, Christuskopf, Einzelheit zu Abbildung 13. ⟨Text Seite 39.⟩

Photogr. F. Hoefle, Augsburg.

besonders die unten versammelten wiederum nicht frei von italienischem Einflusse sein, so zeigt sich dieser doch durchaus überwunden in ihrer Körperbildung, in der echt deutsch-gotischen Durcharbeitung der Gewänder, in der absichtslosen Lebhaftigkeit der Bewegungen, in der Innigkeit und Naivetät des Empfindens, das diesen Figuren innewohnt, in den zwar idealisierten, aber doch so völlig natürlichen Kindergesichtern dieser Engel. Der italienische Gedanke hat sich der deutschen Eigenart der Pacher'schen Kunst, der Empfindungsweise des Meisters vollständig angepaßt. Daraus hat sich ergeben, daß alle diese Figuren von individuellem Leben erfüllt sind, vor allem aber die beiden Hauptgestalten, deren wunderbarer Ernst, deren tief innerliche Gemütsbewegung so gewaltig ist, daß sie unmittelbar auf den Beschauer übergeht. Und sie wirkt dabei doch nicht gleich den Empfindungen irdischer Menschen, sondern höherer Wesen, die uns dieses Werk wie in einer Vision vor Augen führt. Alles ist Körper, ist Wirklichkeit, und doch ihr entrückt durch die mystische Wirkung des Schauplatzes, der Farben, des schimmernden Goldes. — So vereinigt sich Naturalismus mit großartiger Stilisierung auch in den beiden, rechts und links von der Hauptszene stehenden Schutzpatronen, dem heiligen Benedikt und heiligen Wolfgang ⟨dieser links, mit dem Kirchenmodell in der Hand⟩. In prachtvoller statuarischer Ruhe stehen sie da, die Gewandung in scharfen Falten gebrochen, die Köpfe voll echten Lebens, zwar stilisiert, aber doch persönlich, in starken Kontrast zu einander gesetzt. Porträts irgend welcher in Pacher's Zeit zu der Kirche in Beziehung stehender Männer dürften die beiden wohl kaum sein, wohl aber sind sie den Typen entnommen, in deren Kreise der Künstler täglich lebte. Leider kann man diese Figuren wegen der aufgeklappten Flügel nicht unmittelbar neben den außenstehenden des heiligen Georg und heiligen Florian sehen. ⟨Unser Bild 12 ist in dieser Beziehung nicht maßgeblich!⟩ Ihre kerndeutsche Art käme dann noch viel stärker zum Bewußtsein durch den Kontrast gegen jene beiden, deren Geschmeidigkeit und etwas unpersönliche Eleganz an oberitalienische Werke erinnert. Der diesen Schrein schuf, war nicht allein ein eindringlicher, mit untrüglichem Blicke begabter Beobachter der Natur, sondern auch ein Meister der großen Stilisierung, der Dekorationskunst. Sie verdankt ihre Wirkungen gleichzeitig einem staunenswerten Reichtum der Phantasie, wie der Vereinfachung, welche eine unabsehbare Fülle feinster Einzelheiten doch in dem großen Zuge des Ganzen aufgehen

Bild 15. Sankt Wolfgang, Madonnenkopf, Einzelheit zu Abbildung 13. ⟨Text Seite 40.⟩

Photogr. F. Hoefle Augsburg.

läßt. Wenn man sich der Betrachtung dieser Einzelheiten hingibt, kann man sich wahrhaften Staunens nicht erwehren. Die Haare, die Flügel sind aufs allersubtilste durchgearbeitet, die Gewänder mit ihren Stickereien, die Gewebe mit ihren herrlichen Mustern könnten als kunstgewerbliche Vorbilder benutzt werden. So etwa die Tiara des heiligen Wolfgang mit ihrer ornamentalen, aus Engelsgestalten bestehenden figürlichen Zier, sein Pluviale, das am Rande gestickte Apostelfiguren zeigt, eine jede als Relief unter einem Baldachin. Die Agraffe ist ein Prachtstück, gearbeitet in der Form des Dreipasses, mit einer Engelsfigur geschmückt. Herrlich ist der Stab mit seiner reichen ornamentalen Schnitzerei und dem Lamm Gottes in der Krümme. Selbst der Ring, den der Bischof über dem Handschuh seiner Linken trägt, ist so fein gearbeitet, als sollte ein Goldschmied ihn als Modell benutzen. Das Gleiche gilt von dem Stabe des heiligen Benedikt. Das prächtige Stück zeigt einen Knauf in Gestalt einer gotischen Kapelle mit Heiligenfiguren, darüber die Krümme mit schönstem Blattwerk. Von edelster Form sind auch die untereinander ganz verschiedenen Kronen Christi und der Madonna, erstere in prächtigem Eichenblattwerk endend, letztere wie aus leichten blühenden Ästen luftig geflochten, die eine in ihrer Wucht, die andere in ihrer Lieblichkeit die Eigenart ihres Trägers fein charakterisierend und symbolisierend. — Eingefaßt ist der Schrein mit einer Bordüre ‹Bild 16, 17, 18›, die aus beiderseits emporrankenden, stilisierten Zweigen besteht. Zwischen ihnen wachsen vierundzwanzig Figürchen zum Teil aus Blütenkelchen heraus. Es sind biblische Personen, zumeist solche aus dem alten Testament; leicht erkennt man Adam, David, Johannes den Täufer, dazu kommen die Gestalten von Propheten und Kriegern. Die dieser Einrahmung zu Grunde liegende dekorative Idee kehrt in den Kunstwerken jener Zeiten öfter wieder; man denke an die Darstellungen der Wurzel Jesse, auch der Stammbäume. Es würde zu weit führen, die Einzelheiten der Umrahmung näher zu beschreiben; ein paar Proben mögen für sich selbst sprechen. Sie zeigen feinstes Stilgefühl bei kräftiger Naturbeobachtung, der Vortrag entbehrt nicht eines gelegentlich hervortretenden Humors. Man sehe zum Beispiel das Interesse, mit dem der gepanzerte Ritter, sicher einer von den Abgesandten, die Moses ins heilige Land geschickt hatte, nach der im Verhältnisse zu ihm gewaltig großen Traube langt und, um nicht zu fallen, sich dabei an einem Aste festhält. Die äußere Kante der Umrahmung ist mit einem ganz flachen, zarten Pflanzenornament überzogen. — Innen quer über die gesamte Fläche des Schreins zieht sich als Bekrönung der Hauptszene und der Seitenfiguren ein prachtvoll geschnitzter architektonischer Baldachin. Entsprechend der Vierzahl der Personen besteht er aus vier Abteilungen, die durch Fialen von einander getrennt werden. Von den letzteren sind die beiden rechts und links die Abschlüsse der die Bildfläche einteilenden Ziersäulen. Die Baldachine beginnen mit einander überschneidenden Kielbögen, über den zwei Hauptpersonen je drei, über den Seitenfiguren je zwei. Ihre ornamentale Ausführung ist überaus reich und fein. Darüber steigen turmartige, schlanke Architekturen mit Fenstern empor, finden am oberen Bildrande einstweilen eine Grenze, enden aber daselbst keineswegs, sondern zeigen, daß die in ihnen angeregte architektonische Idee der völligen Ausführung, nach der strengen Folgerichtigkeit der Gotik, noch bedarf. Sie wird ihr in dem oberen, frei gearbeiteten Aufsatze zuteil. Dieser wird eingeleitet durch die Baldachintürme über den zu den Seiten des Schreines stehenden beiden Heiligenfiguren. Dies sind die schon erwähnten Statuen des heiligen Sebastian und des heiligen Florian. Sie stehen auf reich gearbeiteten Konsolen, deren vieleckige Deckplatten von zierlichem Laubwerke getragen werden. Die Figuren sind von größtem Reiz, jugendlich geschmeidig. Sie tragen Rüstungen von feinster Ausführung, an Brust und Rücken längsgeriefelt, gleichsam kannelliert. Die Achseln sind mit rosettenförmigen Scheiben, die Kniee und Ellbögen mit zugespitzten Gelenken geschützt, die Ränder des Panzers

sind gezackt, ähnlich wie auch die fein geflochtenen Panzerhemden. Über beiden Rittern schweben Baldachine, in denen wiederum Statuetten stehen, nämlich in einem Sankt Margaretha, im andern Sankt Katharina. Darüber steigen die Pyramiden empor. Sie bestehen aus feinen Fialen, Spitzbögen durchschneiden sich, den Abschluß macht je eine aus Astwerk gedrehte Spitze. Diese Pyramiden bilden die Ecken der prachtvoll emporsteigenden architektonischen Bekrönung des Mittelschreines. Seine obere Kante ist zunächst mit einem quer laufenden Kamme besetzt, der aus einem Netz miteinander verflochtener und in Lilien endender Spitzbögen besteht. Dahinter steigt die Bekrönung empor. Sie ist aus fünf Türmen mit zwei kleinen Türmchen dazwischen zusammengesetzt. In ihnen wiederholt sich das architektonische Motiv der Ecktürme, wie jenes ihrer plastischen Ausschmückung, wobei letztere gegenständlich Schritt für Schritt sich in ihrer Bedeutung steigert. Die drei mittleren Türme sind zu einer Gruppe vereinigt, mit der die beiden äußeren nur durch ein paar leicht geschwungene Zierästchen nicht sonderlich organisch verbunden sind. Jeder Turm besteht aus zwei mit Statuenschmuck belebten Geschossen, der linke zeigt unten den heiligen Michael, der rechte Sankt Johannes den Täufer, über dem ersteren steht die heilige Scholastika, über dem letzteren die heilige Odilia. Die dreifache Mittelgruppe zeigt unten den Gekreuzigten mit Maria und Johannes, darüber die zwei Figuren der Verkündigung, etwas unterhalb des in dem mittelsten Turme thronenden Gottvaters. In dem schlanken, luftigen Aufbau aller Türme, deren flüssige, klare Linien frei zum Kirchengewölbe emporsteigen, klingen alle in dem Werk unten angeschlagenen Motive aus, alle Schwere erscheint aufgehoben, Blick und Herz finden Vollendung jeglichen Verlangens.

An den großartigen Mittelschrein schliessen sich zur Rechten und Linken die Flügelbilder, und zwar sieht man, wenn der Altar ganz geöffnet ist, linker Hand oben Maria, die das Kind anbetet, darunter die Szene der Beschneidung, zur Rechten oben die Darstellung im Tempel, unten den Tod Mariä. Sind auch die Flügel der Predella geöffnet, so erblickt man dort links von der geschnitzten Mittelgruppe, die die Anbetung der Könige darstellt, die Heimsuchung, rechts die Flucht nach Ägypten. So ist das Gesamtbild des ganz geöffneten Altars eine Sammlung von Szenen aus dem Marienleben, die ohne genaue Reihenfolge, und auch ohne Unterscheidung der freudigen und schmerzlichen Ereignisse zusammengestellt sind.

Betrachten wir nun diese Flügelgemälde in der angegebenen Reihenfolge. Die Anbetung des Kindes ⟨Bild 19⟩ führt uns ins Innere eines offenen Bauwerkes. Gedenken wir der zahllosen sonstigen Darstellungen, die dieselbe Szene bei den verschiedensten Meistern gefunden hat, so fällt bei diesem

Bild 16.
Sankt Wolfgang,
Friesdetail
vom
Mittelschrein.
⟨Text Seite 42.⟩

Photogr. F. Hoefle,
Augsburg.

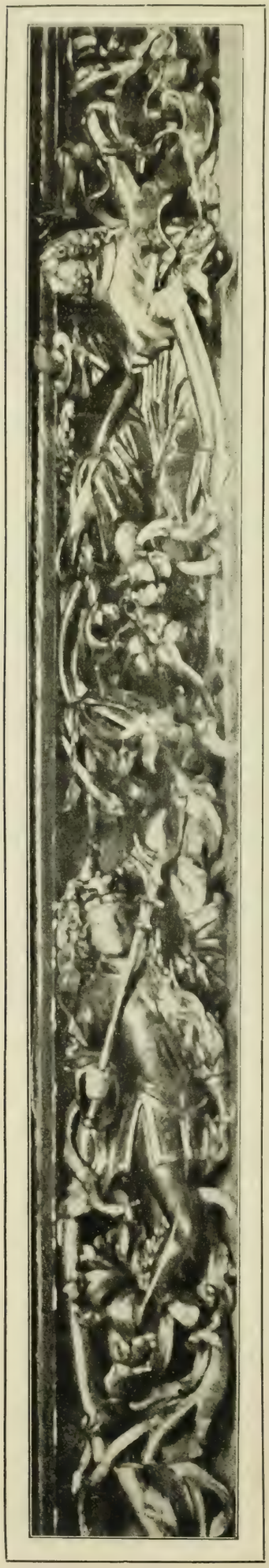


Bild 17.
Sankt Wolfgang,
Friesdetail
vom
Mittelschrein.
<Text Seite 42.>

Photogr.F.Hoefle,
Augsburg.

Gebäude der Unterschied auf, daß es keine Ruine ist, daß also die sonst absichtlich betonten Merkmale des Verfalls fehlen. Wir sehen einen erst im Entstehen begriffenen Schuppen oder Wohnbau, von dem bisher nur das Balkengerüst steht. Nach rückwärts vermag daher der Blick frei hinauszuschweifen und findet daselbst links einen offenstehenden Torbau, durch dessen drei Durchgänge man die Straße einer Stadt übersieht. Über sie hinweg und zur Seite zeigt sich die ansteigende Landschaft, wo die Hirten bei ihrer Herde zu erkennen sind. Der Himmel ist nicht naturalistisch behandelt, sondern mit einem Teppichmuster auf Goldgrund gedeckt, ein Erbe alter Dekorationskunst, das sich auch in den Werken anderer Meister jener Zeiten mit durchaus naturalistischer Behandlung der figürlichen und landschaftlichen Elemente vereinigt findet. Auch bei der Besprechung des Altarbildes von Mitter-Olang ist auf diese Eigentümlichkeit hingewiesen worden, und wir haben weiterhin noch mehr dergleichen zu beobachten. Die Feierlichkeit des Goldhintergrundes wurde hier auch darum gewählt, weil diese vier inneren Bilder auf die Art mit der goldleuchtenden Pracht des geschnitzten Mittelschreines besser harmonieren. Es ist nicht zu übersehen, daß bei den in Rede stehenden Pacher'schen Bildern die Behandlung des Hintergrundes nicht eben geschickt durchgeführt ist. Die Hirten sind im Verhältnisse zu der Stadt zu groß; letztere sieht aus, als vertiefte sich ihre Straße in den dahinter liegenden Berg hinein, aber äußerst zierlich und genau erscheint sie, gleichwie nach der Wirklichkeit gegeben. Von Bedeutung und Herkunft der Pacher'schen Stadthintergründe wird noch zu sprechen sein, wie von der seiner Landschaften. Der Vorgang im Vordergrunde zeigt gegenüber den sonstigen gemalten Krippenbildern die bemerkenswerte Abweichung, daß Sankt Joseph fehlt. Wir erblicken einzig die Madonna <Bild 20>, die, in ein rotes Gewand und dunkelblauen Mantel gekleidet, knieend das vor ihr an der Erde auf den Zipfel ihres Mantels gebettete Kind verehrt; daneben Ochs und Esel, während in den Lüften eine Gruppe schwebender Engel den Lobgesang ertönen läßt. Das Untergewand der heiligen Jungfrau zeigt enge, schlichte, lange Falten, der die Gestalt umwallende Mantel edeln, großzügigen Wurf. Über die schmalen Schultern fließt das reiche, sanft gelockte Haar hernieder, das Haupt bedeckt ein weißes Tuch. Von großer Schönheit ist das Antlitz, in dessen Zügen sich Ernst, Demut und Stolz mischen. Auch die Hände sind ungemein natürlich und fein im Bau. Bei der Figur des Kindes beweist der Maler eine bedeutende Fertigkeit der Verkürzung. Dabei bleibt er vollkommen natürlich, und nur der Kopf des Kindes erscheint etwas zu breit, was durch den dahinter quer liegenden, perspektivisch gegebenen Heiligenschein noch gesteigert wird. Pacher's vorzügliche Zeichengeschicklichkeit tritt auch bei den Gestalten der beiden Tiere hervor, die ebenfalls in Verkürzung gegeben sind und das sichere Auge des Künstlers ganz besonders erweisen, wenn man bedenkt, welche Mißbildungen

mancher andere zur selben Zeit aus diesen Tiergestalten gemacht hat. Den Abschluß oben bildet die Engelgruppe. Reizend gezeichnet, erfüllen die Gestalten die Räume des Dachgebälkes, teils schwebend, teils sich auf die Balken stützend. Die Haltung und das Flattern der Gewänder erwecken den Eindruck vollendeter Leichtigkeit. Indem die Blicke nach unten gerichtet sind, und die Linien der Engel sich mit denen der Hauptgruppe unten vereinigen, erhält die Komposition eine schöne pyramidale Geschlossenheit. — Das zweite Flügelbild links zeigt die Beschneidung. Der Tempel, innerhalb dessen die Szene vor sich geht, ist im Stile einer spätgotischen Kirche aufgefaßt, und zwar befinden wir uns in deren Chor. Auf marmornen Säulen ruht das reiche Sterngewölbe, die Seitenschiffe der Kirche finden sich, wie es den Bauten Hirsauer Stiles und noch dessen späten Ausläufern eigen ist, zum Chorumgange ausgebildet. Von den lichtspendenden Fenstern ist in voller Ausdehnung nur das hinterste zu erkennen; seine Fläche ist mit Ornament ausgefüllt, gleich der Luft auf dem vorigen Bilde. Aber wenn die Lichtquellen bis auf diese auch nicht vollständig gezeigt werden, so äußert sich doch ihre Wirkung in der glücklich und energisch geführten Beleuchtung des Raumes wie der Figuren. Letztere bilden eine vom äußersten Vordergrunde mit Hilfe des getäfelten Fußbodens etwas zurückgeschobene Gruppe von zwangloser und dabei doch fester Fügung. Die Verbindung zwischen den Personen rechts und links ist durch das Tuch hergestellt, auf dem das Kind liegt. Als Fehler könnte gelten, daß der rechts stehende Jüngling an der Handlung keinen Anteil zu nehmen, sondern irgend etwas zur Seite ins Auge gefaßt zu haben scheint. Doch kann man seine Kopfhaltung und das auf ein Seufzen deutende Öffnen des Mundes auch als Äußerung seines Mitgefühls auffassen, und ist dazu vielleicht um so eher berechtigt, als dann die Seelenerregung dieser Gestalt das Widerspiel zu der symmetrisch aufgestellten heiligen Jungfrau ⟨Bild 21⟩ abgeben würde. Die Aufmerksamkeit aller ist aufs kräftigste konzentriert. In der Mitte auf einer steinernen Bank, deren Rückwand mit einem reichen Teppiche bedeckt ist, sitzt in schwarzem Brokatkleide mit weißem Überwurf der Hohepriester; auf seinem Schoße lagert das Kind, an dem er die Circumcision vollzieht. Der Oberkörper des Jesusknaben wird durch ein Tuch gestützt und gehoben, das ein Priester rechts, in weiß-rotem Damastkleide und scharlachrotem Mantel, in den Händen hält. Ein zweiter links hält dem Hohepriester das rot gebundene Ritualbuch hin. Angehörige und Zeugen sind zu beiden Seiten verteilt. Unter ihnen ist vor allem die Mutter Jesu zu bemerken. Sie trägt ein rotes Gewand und weißes Kopftuch, in den Händen hat sie ein zur Einhüllung des Kindes bestimmtes rotes Tuch. In ihrer Haltung sprechen sich Spannung, Furcht und Stolz charakteristisch aus.

Bild 18. Sankt Wolfgang. Friesdetail vom Mittelschrein. ⟨Text Seite 42⟩.

Photogr. F. Hoefle Augsburg.

Überhaupt sind die Figuren in hohem Grade ausdrucksvoll. Welch einen prachtvollen Kopf hat nicht der das Buch haltende Mann, wie ernst blickt die ältliche knieende Frau in dunkelbraunem Rock und weißem Tuch, was für eine Prachtgestalt, ganz vom Ernste seines Amtes durchdrungen, ist der Hohepriester. Ganz besonderer Beachtung wert sind zumal bei ihm die überaus sorgfältig und naturwahr gearbeiteten Hände. Edel und lebensvoll, nicht etwa von leerer Schönheit, ist der schon erwähnte in einen roten Mantel gehüllte junge Mann rechts. Ihm schaut ein anderer über die Schulter. Schlichte Großzügigkeit zeigen die Gewänder der Personen links. Zu ihnen bilden die Brokatkostüms der Priester den stärksten Gegensatz. Besonders prachtvoll kommt das des Hohepriesters zur Geltung. Man beachte, wie ausgezeichnet die Beleuchtung zur Hervorhebung des Glanzes dieses prächtigen Stoffes benutzt ist. — Der rechte Flügel zeigt oben die Darstellung im Tempel ⟨Bild 22⟩. Wir sehen Maria und Simeon, welcher der heiligen Jungfrau das Kind aus den Armen nimmt. Rechts im Hintergrunde erscheint Sankt Joseph, der in einem Körbchen zwei Tauben trägt, ganz hinten schaut Hanna herüber. Der Vorgang trägt sich im Innern des wiederum als gotische Kirche aufgefaßten Tempels zu, nicht desselben, den wir zuvor sahen, oder mindestens nicht in seinem Chore, sondern im Mittelschiffe des Langhauses, vor dem Altar an der Lettnerwand. Durch letztere führt hinten eine Tür in den Chor, die entsprechende der andern Seite müssen wir uns dazu denken. Der Ciborium-Altar steht unterhalb des in reicher gotischer Architektur ausgeführten, von achteckigen Säulen getragenen Lektoriums. Zwei Stufen führen zu dem Altar empor; er ist mit einer Decke, mit Quasten daran, belegt, eine gestickte Leinendecke liegt darüber. Oben stehen zwei schwere Leuchter. Außerdem erkennen wir ein Altarbild mit verschiedenen Figuren, die Spruchbänder in den Händen tragen. Daß dergleichen im Tempel von Jerusalem unmöglich war, den Juden hätte ein Greuel sein müssen, darum hat sich unser Meister in seiner Naivität keine Sorgen gemacht. Der linke Teil des Bildes wird durch die Säule vom rechten geschieden, in welchem der szenische Vorgang fast ganz konzentriert ist. Prächtig geschlossen ist die Gruppe der drei Hauptpersonen, zumal im oberen Teile ⟨Bild 23⟩, wo die Körper ein Dreieck bilden, das durch den Spitzbogen der Architektur dahinter zu großartiger Wirkung gefördert wird. Die Charakterisierung der Personen ist wieder ganz vortrefflich. In schönem Kontraste stehen Maria und Simeon, erstere voll stiller Bescheidenheit und doch der hohen Gnade, die ihr widerfahren, bewußt, schlicht von Gewandung; Simeon in prachtvollem Brokatkleide, eine hohe Greisengestalt, die, von der Weihe des Augenblicks ergriffen, von froher, gläubiger Zuversicht beseelt ist. Die beiden andern Personen treten gegen diese Prachtgruppe stark zurück, besonders Hanna. Aber auch die Wirkung Sankt Josephs wird trotz der schönen Ausführung seines Kopfes durch den Blick beeinträchtigt, der den Eindruck macht, als wäre der Heilige nicht recht bei der Sache, als irrten seine Gedanken irgendwo umher. Die Beleuchtung in diesem Bilde stammt aus zwei Quellen, nämlich von den Fenstern des Hintergrundes, von denen das eine sichtbare wieder mit damasziertem Muster gefüllt ist, zweitens von einem nicht sichtbaren Kirchenfenster etwas rechts hinter dem Rücken des Beschauers. Die Behandlung des Hintergrundes zeigt den Fehler, daß der bunte Fliesenfußboden nicht weit genug geführt ist, wodurch die Wand allzu nahe an die Figuren heranzurücken scheint. — Das vierte Bild der inneren Flügel stellt den Tod Mariä dar ⟨Bild 24⟩. Das Gemach, in dem das Ereignis sich zuträgt, ist keins, das einer gewöhnlichen Behausung angehört, sondern eine Kapelle. Sie öffnet sich gegen den Beschauer mit einem großen, spätgotischen Rundbogen, dessen Hohlkehle nach Art derer an gotischen Kirchenportalen mit kleinen, auf Konsolen stehenden Statuen geschmückt ist. Zu erkennen ist König David an seiner Harfe; es handelt sich also um die Darstellung von Vorfahren Christi. Wir begegnen ihnen an Bildern und Skulpturen der Pacher'schen Gruppe noch

öfter. Das aus den Niederlanden stammende Motiv hat sich auch bei den Nachfolgern Pacher's besonderen Beifalles erfreut. Wir finden es in ihren Schnitzwerken wieder bei den Flügelaltären in Heiligenblut und in der Marienkapelle der Franziskanerkirche zu Bozen (hier verquickt mit den Motiven der geschnitzten Einrahmung des Wolfganger großen Mittelschreines), ferner in bedeutender Vereinfachung bei einer Holzreliefgruppe im Besitze des Herrn H. Schwarz in Wien (Abbildung bei H. Semper: Ein Bildschnitzer des 16. Jahrhunderts aus M. Pacher's Schule, in den Monatsberichten für Kunst und Wissenschaft, Jahrgang 3). Von besonderem Interesse aber ist, daß dasselbe Motiv sich auch in der oberdeutschen Kunst findet. So sehen wir es auf der vom älteren Jörg Syrlin, dem großen Ulmer Bildhauer, stammenden Zeichnung zu einem großartigen Schnitzaltare. Das wichtige Blatt, welches sich jetzt im Besitze der Königlichen Landesbibliothek zu Stuttgart befindet, ist laut Inschrift 1473 entstanden, also nur wenige Jahre vor dem Sankt Wolfganger Altar. Man sieht um die große Gruppe des Mittelschreines daselbst eine oben flachbogig geschlossene Hohlkehle, in ihr sind zahlreiche Engelfigürchen über einander aufgestellt, die untersten beiderseits stehen auf einem Säulchen mit stattlichem Kapitäl — ein Motiv, dem wir auch bei dem unten näher zu besprechenden Freisinger Gemälde, der Taufe Christi, wieder begegnen werden. Noch ist zu bemerken, daß sich auf jener Syrlin'schen Zeichnung auch jener anmutige Zug wiederfindet, im Hintergrunde durch Halbfiguren von Engeln einen Teppich halten zu lassen, entsprechend den Darstellungen auf den Pacher-Altären zu Gries und Sankt Wolfgang. Verwandt erscheinen auch die dünnen Säulchen, die den Baldachin tragen, und die vertikal gebrochenen Flächen des Hintergrundes. — Die Rückwand der Kapelle ist durch ein Granatapfelmuster belebt. Das gotische, zierliche Maßwerk, das man in der Mitte hinten sieht, ist nicht etwa ein Fenster,

Bild 19.
Sankt Wolfgang.
Geburt
Christi.
(Text Seite 43.)

Verlag G. Müller,
München.

sondern die Rückwand des Bettes und hat Vorhänge, von denen nur der links vollständig zu sehen ist. Das inmitten des Raumes stehende Lager mit der Figur der soeben gestorbenen heiligen Jungfrau ist in geschickter Verkürzung gezeichnet, Maria trägt ein sattblaues Kleid und weißen Schleier. Der Heiligenschein lagert, perspektivisch gegeben, hinter dem Haupte auf dem Kissen. Die Rechte faßt noch die rote Kerze, welche durch Sankt Peter am Umfallen gehindert wird. Um das Lager sind die tränenvergießenden Apostel versammelt.

Bild 20. Sankt Wolfgang, Madonnenkopf, Einzelheit zu Abbildung 19. (Text Seite 44.)

Verlag G. Müller, München.

Ein zu billigender Einfall des Künstlers war es, ihrer nur neun zu zeigen, um den engen Raum nicht zu sehr zu überfüllen. Die fehlenden drei sind im Hintergrunde links durch Heiligenscheine angedeutet. Zu den Darstellungen des Marientodes gehört seit alter Zeit die Anwesenheit des Heilandes, der die Seele der Entschlummerten aufnimmt. Häufig sieht man ihn hinter dem Bette stehen, an Größe die Apostel nicht überragend, kenntlich aber an seinem mit dem Kreuze versehenen Heiligenschein und daran, daß er die wie ein winziges Kind gestaltete Seele Mariä auf dem Arme hält. Schon das frühe Mittelalter kennt diese Szene. So finden wir sie in einer Miniatur einer aus Salzburg stammenden Handschrift des 12. Jahrhunderts, jetzt im Besitze der Münchener Staatsbibliothek. Die gleiche Auffassung herrscht bei dem Relief des Marientodes an den Münstern von Straßburg und Freiburg, der Kirche von Kronberg am Taunus, sowie bei zahlreichen frühen italienischen und niederländischen Malern. Die Seele Mariä ist durchweg betend als himmlische Fürbitterin dargestellt. So auch noch beim Sankt Wolfganger Altare. Die mittelalterlichen

Darstellungen entbehren für die heutige Zeit der Klarheit, der Beschauer muß mit der Gestaltungsweise jener Vergangenheit Bescheid wissen, um zu verstehen, was überhaupt vorgeht. Hier ist aber für ausreichende Deutlichkeit gesorgt. Der Künstler läßt Jesus von einer Engelschar begleitet in den Lüften erscheinen und die Seele der Mutter in seinen Händen empfangen. Sein von den Engeln aufgeraffter und getragener flatternder Mantel gibt für das Auge der Gruppe Halt gleich wie ein Thronsessel. Vielleicht will der Maler die obere Gruppe so verstanden wissen, als wäre der Heiland bereits im Begriff, nachdem er unten am Bette gestanden hatte, nunmehr mit der Seele der Mutter zur himmlischen Heimat zurückzukehren. Das würde der vorn neben dem Lager links auffällige leere Platz andeuten, sowie die Geberde des Staunens bei dem ganz vorn knieend niedergesunkenen Apostel. Sämtliche Köpfe und Figuren sind kräftige, aus heimischer Tradition heraus empfundene Gebilde. Die Komposition ist fest, nur in der Massenverteilung etwas ungleich. Die Köpfe der Apostel rechts ⟨Bild 25⟩ steigen allzu hoch hinauf, worunter die Ruhe der Gesamtsilhouette leidet, sind auch zum Teil auffällig groß. Das ändert aber nichts daran, daß gerade die Gruppe rechts, deren vier Köpfe im rechtwinkeligen Dreieck angeordnet sind, charaktervolle Schönheit besitzt, zumal Sankt Peter ist eine Prachtgestalt. Auf die Idee,

Bild 21. Sankt Wolfgang, Gruppe aus dem Bilde der Beschneidung. ⟨Text Seite 45.⟩

Verlag G. Müller, München.

den hinter ihm herüberschauenden Apostel, dessen Kopf die Spitze des Dreiecks bildet, mit einem Zwickerglase darzustellen, ist unser Künstler keineswegs zuerst und allein gekommen, eine solche Figur gehört zu den vielen Darstellungen des Marientodes, auch solchen, von denen er nichts hat wissen können. Er hat das Motiv übernommen, weil die Besteller mittelalterlicher Kunstwerke Wert darauf legten, daß das Alte und Vertraute beibehalten wurde, hat es aber geschickt nicht dem Lesenden zugeschoben, um dessen würdiges Aus-

sehen nicht etwa zu beeinträchtigen, sondern einer Nebenfigur, die über die Schulter Sankt Peters von fern mit in das Buch blickt. Die Linienführung der ganzen Apostelgruppe ist großzügig, die Falten scharf geknickt. Ihre Anordnung ist nicht durchweg ganz glücklich, auch macht das Bild der spätgotischen Neigung zu Übertreibungen des Faltenwurfes Zugeständnisse, weiß aber doch wenigstens einigermaßen glaubhaft zu bleiben. So ist der Körper des knieenden Apostels durch das dicke Faltenwerk des Mantels immerhin wohl zu erkennen, und günstig wirkt hier, daß wenigstens die linke Schulter nebst dem Arm nur im Untergewande gezeigt und ihre Natürlichkeit damit gewahrt wird. Ungemein schön ist der Kontrast der Gruppe unten gegen die oben. Vor allem sind die Bewegungen der fliegenden Engel von größtem Reiz, wenn auch die Leichtigkeit, mit der sie die Hauptfiguren gen Himmel führen, nicht überzeugend genug zum Ausdrucke kommt. Denn dem Künstler ist es nicht gelungen, diesen beiden den Eindruck irdischer Wirklichkeit zu nehmen, eine himmlische, von aller Erdenschwere freie Erscheinung daraus zu machen. Einen Teil der Schuld daran trägt die Beleuchtung, die auch für diese Gruppe dieselbe von rechts einfallende ist, wie für die untere, und in deren Lichte der Körper des Heilandes einen Schatten auf die Architektur wirft. Gerade durch diesen hat sich der Künstler der Möglichkeit beraubt, den kleineren Maßstab der oberen Gruppe durch eine vorgestellte weite Entfernung glaubhaft zu machen. Der Mann, dem in deutschen Landen die Gestaltung überirdischer Erscheinungen zuerst und auf lange Zeit hinaus unübertroffen gelingen sollte, war damals noch ein Lehrling; es war Matthias Grünewald, der herrliche, so lange unterschätzte Meister visionärer Stimmungen.

Da auch die Predella bei geöffneten Flügeln Szenen des Marienlebens zeigt, so müssen diese gleich hier mitbesprochen werden. In ihrem geschnitzten Mittelteile sieht man die Anbetung der heiligen drei Könige ⟨Bild 26⟩. Die Auffassung ist fast völlig von plastischen Grundsätzen beherrscht, die Madonna ist als Einzelstatue auf einen Sockel gesetzt, die drei Könige und Sankt Joseph ⟨der das Geschenk des ältesten Königs in den Händen hält⟩ sind in zwei Plänen reliefartig aufgestellt, eine malerische Verjüngung der beiden im Mittelgrunde stehenden Figuren ist unterblieben. Allenfalls könnte die Behandlung des Hintergrundes als etwas ins Malerische streifend bezeichnet werden. Er deutet den Schauplatz als eine phantastische, gotische, gewölbte Halle an, die sich mit vier gekuppelten Fenstern ins Freie öffnet. Doch hat sich der Künstler der Versuchung, draußen eine Landschaft anzudeuten, dadurch entzogen, daß er statt dessen die Fläche mit einem damaszierten Granatapfel-Muster gedeckt hat. Die Durchführung kommt an Feinheit und gleichzeitig Feierlichkeit des Schwunges nicht der großen Mittelgruppe gleich, die Figuren sind kurz und untersetzt, die Köpfe ungleich in der Auffassung, insofern als die der Madonna, des Jesuskindes und des ältesten Königs ziemlich konventionell, die drei anderen mehr individuell gehalten sind. Naturalistisch ist auch die Gewandung bei dem mittleren Könige, der einen Reisemantel mit großem Klappkragen trägt, und bei Sankt Joseph, dessen Gewandung die eines Handwerkers ist, ganz gewiß durchaus der Tracht entsprechend, die solche Leute zu Pacher's Zeiten trugen. Der Gürtel, der Kragen, die Kappe und ganz besonders der keineswegs elegante Stiefel muten durchaus alltäglich an. Man beachte auch den Kopf und erwäge, ob dieser nicht gleich dem des mittleren Königs etwas Porträtistisches an sich hat. Eine kühne Phantasie möchte sich vielleicht vorstellen, hier sei uns das Bildnis Meister Pachers überliefert. Unerhört wäre ein solches Künstlerbild aus den Zeiten des Mittelalters nicht. Schon seit frühen Zeiten kommt dergleichen in Plastik und Malerei, wenn auch typisch befangen, nicht eigentlich porträtmäßig vor, und aus den Anfängen der deutschen Renaissance ist Peter Vischers Bildnisfigur vom Nürnberger Sebaldusgrabe allgemein bekannt. In der Predella-Schnitzerei ist Sankt Joseph als ungefähr

fünfundvierzigjähriger Mann aufgefaßt, gerade ebenso alt muß Michael Pacher gewesen sein, die Entstehung der Predella kann mit ziemlicher Sicherheit auf das Jahr 1478 angesetzt werden. Darüber unten Genaueres. Sehr beachtenswert ist auch bei der Wolfganger Predella wieder die Ausführung der drei von den Königen dargebrachten Kostbarkeiten. Die das Mittelrelief auf drei Seiten umgebende Einrahmung entspricht der des großen Mittelschreines. Sie ist nicht nur von feinster Arbeit, sondern auch Zeugnis einer reichen Erfindungsgabe. In sie ist offenbar allerhand hineinsymbolisiert. Wir sehen ein üppiges Astwerk: links das eines stilisierten Laubbaumes, rechts das eines Weinstocks, der reich mit Trauben behängt ist. Beide Gewächse streben zuerst in die Höhe, um sich dann oberhalb des Bildes wagerecht einander zu nähern. Zwischen ihren Ranken sieht man acht menschliche Figuren. Ganz oben in der Mitte befinden sich ein König und eine Königin, ihnen nahen von links drei Jünglinge, von rechts drei Jungfrauen, alle mit kostbaren Gefäßen in den Händen. Die oberen Figuren scheinen zu liegen, doch ist dies vom Künstler keineswegs so gemeint. In Wirklichkeit stehen sie, gerade so wie die Figuren rechts und links, und sind nur darum in der horizontalen Stellung, weil sie gleich dem Astwerk sich der rechteckigen Form des Rahmens anpassen müssen.

Bild 22. Sankt Wolfgang, Darbringung im Tempel. (Text Seite 46.)

Verlag G. Müller, München.

Das Predella-Gemälde links zeigt die Szene der Heimsuchung (Bild 27). Wir sehen die heilige Jungfrau vor dem Hause Elisabeths angekommen. Aus der gotischen Pforte, unter dem vorspringenden hölzernen Dache, das von hölzernen Säulen getragen wird, auf dem mit Holzdielen gedeckten, schmalen Vorplatze tritt ihr die ältere Freundin entgegen. Sie tauschen innigen Händedruck. Links hinter Maria folgt eine Dienerin mit grünem Unter- und rotem aufgerafftem Oberrock, auf dem Haupte ein Bündel tragend

einen Wanderstab in der linken Hand. Im Hintergrunde links vertieft sich die Landschaft, die die heilige Jungfrau durchschritten hat, ein mächtiger Felsberg türmt sich auf, in weiter Ferne verliert sich der leicht geschlängelte Fluß. Die Szene umfaßt nur diese drei Personen, ist also in der Komposition weit einfacher als die Flügelgemälde des Schreins, was ja auch schon durch ihren geringen Umfang erfordert wird. Trotzdem zeigt sie nicht mindere Kunst. Die Zusammenstellung der drei Frauen ist bei aller monumentalen Ruhe doch lebensvoll und naturwahr. Die Haltung Mariens ist demütig und stolz zugleich, man sieht ihr das Glück an, das sie über das ihr zuteil gewordene Los empfindet. Diese Zurückhaltung wirkt besonders charaktervoll durch den Kontrast gegen das Gewand Mariä, die gleich einer Frau von hohem Stande in kostbaren rot und goldenen Brokat gekleidet ist, dieser Rock schaut mit hellem Glanze seines Musters und mit schweren Falten unter dem mehr typisch empfundenen blaugrünen Mantel nur wenig hervor. Auf solche Art ist aufdringlicher Pomp, der für die heilige Jungfrau nicht passend wäre, zurückgedrängt und im Ganzen jene Schlichtheit der Erscheinung gewahrt geblieben, die dem Volke die Gottesmutter vertraut machen hilft. Bei Elisabeth gelangt dafür das prächtige Gewand aus schwarz und goldenem Brokat besser zur Geltung, sie trägt einen dunkelroten, pelzbesetzten Mantel. Haltung und Antlitz zeigen Besorgnis, aber auch Freude und gleichzeitig Unterordnung gegenüber Maria. Die Dienerin endlich ist in ihrer Bescheidenheit bestens geschildert, hübsch ist der dem Leben abgelauschte Zug, wie sie durch Aufraffen des Obergewandes dieses vor dem Staube des Weges zu schützen sucht. Bei allen Gewändern ist der Faltenwurf groß, einfach, natürlich. Weniger kann man die Landschaft rühmen, deren Schilderung noch altertümlich befangen ist, indes in manchen Zügen doch gute Beobachtung der Natur verrät. Harmonie mit den übrigen Gemälden, mit den vergoldeten Schnitzereien, wie auch Zusammenhang mit der älteren Schultradition ist dadurch gewahrt, daß der Himmel vergoldet, aber nicht gemustert ist. — Das Gleiche ist auch bei der Flucht nach Ägypten ⟨Bild 28⟩, dem rechten inneren Flügelbilde der Predella, der Fall. Quer über den Vordergrund des Gemäldes zieht nach rechts die heilige Familie. Sankt Joseph in einen roten Mantel gekleidet, führt den Esel, auf dem in rotem Kleide und blaugrünem Mantel die heilige Jungfrau mit dem Kinde sitzt. Steinig und rauh ist der Boden, über den die Flucht geht. Am Wege steht eine schlanke gotische Säule, das Götzenbild, das auf ihr gestanden hat, stürzt beim Nahen dessen, der das Heil bringt, geborsten hernieder — ein typischer Zug, der in Bildern sowie Krippendarstellungen auch noch viel späterer Zeiten wiederkehrt. Die Landschaft vertieft sich bis in weite Ferne. Rechts und links sieht man Berge, einer trägt eine stolze Burg, zu der ein Schlängelpfad emporführt. In der Mitte der Landschaft erhebt sich eine Gruppe von drei schlanken Bäumen. Die Personen des Bildes muten uns bekannt an. Der Typ der Madonna ist durchaus der gleiche wie auf den inneren Flügelbildern des Schreins, der Kopf Sankt Josephs ist genau derselbe wie bei der Darstellung im Tempel, er zeigt auch den gleichen ins Ungewisse gehenden Blick. Das Kind ist neu, hat es sich doch seit den zuvor dargestellten Ereignissen schon etwas weiter entwickelt, bedarf keiner Windeln mehr, sondern trägt ein am Halse leicht geöffnetes weißes Jäckchen. Auch zeigt das Gesicht bereits Ausdruck, Empfindung, Nachdenken. Der Faltenwurf der Reisegewänder ist schwer, besonders bei dem Mantel Josephs. In der Fältelung des Madonnenkleides klingt die spätgotische Tradition deutlich an, ist aber ohne größere Übertreibungen. Nach Möglichkeit versucht der Künstler die Faltenwürfe natürlich zu motivieren. Man beachte in dieser Beziehung z. B., wie die Spitze des rechten Fußes der Madonna sich in dem Stoffe des Gewandes abzeichnet und dessen freies Herabfließen hindert. Der Esel ist in völliger Profilansicht gegeben, immerhin natürlich genug, wenn auch in der Zeichnung der Gliedmaßen von einer gewissen Befangenheit nicht frei.

Wir kehren zur Betrachtung des großen Mittelschreines zurück. Sind seine inneren Flügel geschlossen, die äußeren aber geöffnet, so zeigen sich acht Gemälde mit Szenen aus dem Leben Christi von der Taufe an bis zu der Austreibung der Händler bei des Heilandes letztem Aufenthalte in Jerusalem. Die Anordnung geht nicht nach der zeitlichen Reihenfolge. Von den Außenbildern der inneren Flügel zeigt das oben links die Versuchung Christi ‹Bild 29›. Dargestellt sind innerhalb desselben Rahmens die drei Szenen, wie der Teufel den Heiland auffordert aus Steinen Brot zu machen, sich von der Zinne des Tempels herunter zu lassen, endlich, wie er ihm vom Bergesgipfel aus die Welt als Geschenk anbietet, wenn Jesus ihn anbeten wolle, und die Flucht ergreift, als dies Ansinnen abgewiesen wird und die Engel dienend sich nahen. Das Bild zeigt also eine Komposition gleich sehr vielen auch noch aus späterer Zeit, die eine Fläche zur Darstellung ganzer Reihen von Szenen ausnutzen. Man denke an die in solcher Beziehung fast überreichen

Bild 23. Sankt Wolfgang. Einzelheit zu Abbildung 22. ‹Text Seite 46.›

Verlag G. Müller, München.

Bilder der Passion oder des Marienlebens von Hans Memling. Auf unserem Bilde finden wir zunächst die beiden handelnden Personen im Vordergrund, beide mit Mienen und Gebärden, die überaus sprechend sind. Der Teufel in dunkelgelbem Untergewande und hellgelbem Überwurf, Farben, die zu dem braunvioletten Gewande Christi in bedeutungsvollem Kontrast stehen, ist gestaltet gleich einem Menschen und in seiner Art äußerlich nur durch die Bockshörner und Krallenfüße zu erkennen. Er macht mit der Linken eine überredende Geste, während die Rechte energisch auf die Steine weist. Sein scharf markiertes Antlitz zeigt keinerlei absichtliche Übertreibung, sondern klugen durchdringenden Blick, eine unverkennbare Siegesgewißheit und Schadenfreude. Der diesen Teufel gemalt hat, verstand sich darauf, seine Personen psychologisch zu durchdringen, benutzte äußerliche Andeutungen nur, um die Verständlichkeit für naive Beschauer zu verstärken. Die

4*

Charakterschilderung des Versuchers ist nach meinem Gefühl besser gelungen als die des Heilandes, dessen Gesicht, so schön und ruhig es ist, sich doch über konventionelle Art nicht wesentlich erhebt. Doch ist die gelassene Haltung gegenüber dem beweglichen Eifer des Teufels von prächtiger Wirkung und die Geberde der Hände höchst charakteristisch als diejenige eines Mannes, der berufen ist, belehrendes und unwiderlegliches Wort zu verkünden. Die Szene auf der Zinne des Tempels, hier eigentlich auf dem Dache eines Balkonvorbaues, kommt nur wenig zur Geltung; der Kontrast der Personen ist annähernd der gleiche wie zuvor. Der Maßstab ist der Entfernung wegen beträchtlich kleiner und verringert sich noch viel mehr bei der Szene auf dem Berge, wo der Teufel, nachdem sein Unternehmen fehlgeschlagen, in symbolischer Nacktheit und Häßlichkeit ⟨er trägt einen Hundekopf⟩ entflieht. Die landschaftlichen Elemente der zweiten und dritten Szene sind geschickt für den Hintergrund der ersten benutzt, die räumliche Vertiefung wird durch den Blick in eine geradeaus verlaufende Straße gewonnen.

Unterhalb des Versuchungsbildes ist Christus dargestellt, wie er in heiligem Zorn die Händler aus dem Tempel treibt. Dieser ist, wie hier überall, als gotischer Dom aufgefaßt. Wir befinden uns im Mittelschiffe, vor uns sehen wir die ersten Fenster des rechten Seitenschiffes, das mit Netzgewölben eingedeckt ist, während eine große Pfeilermasse, die ganz links aufsteigt, den Baugedanken unklar macht. Das Licht kommt von rechts vorn, doch wirken auch die Fenster und eine Tür des Hintergrundes kräftig mit. Die Komposition ist nicht sonderlich reizvoll. Die Gestalt Christi beherrscht die Situation, die Zeichnung ist nicht frei von Gezwungenheit, ebenso der Faltenwurf seines Mantels. Mit dem rechten Fuße hat Jesus eine der Wechslerbänke umgestoßen, doch wirkt die Bewegung nicht überzeugend genug; man könnte denken, er habe es aus Unvorsichtigkeit getan. Am besten ist die Geberde der linken Hand, während der Ausdruck des Gesichtes, gleichwie beim vorigen Bilde allzu wenig sagt. Die Volksmenge ist auf der linken Seite des Bildes zusammengedrängt, aber nur einer, ein alter Mann in blaugrünem Gewande tritt lebendig hervor, dieser ist in seiner furchtsamen Haltung ganz vortrefflich charakterisiert. Andere Händler haben sich auf der rechten Seite in die über fünf Stufen zugängliche Halle unterhalb des Orgelchores geflüchtet und schauen von dort, was weiter werden wird. Auch einen Schafbock erblickt man. Ein paar Menschen sieht man auf der oberen Galerie, während wieder andere in eiligem Lauf durch die Seitenpforte den Weg ins Freie suchen. Wenn man genau hinschaut, so bemerkt man, daß der eine von diesen, der eine in trefflicher Verkürzung gezeichnete Kuh davontreibt, einen auffällig schlanken Körperbau und ein ganz eng anschmiegendes Gewand besitzt. Auch bei einer der rechts seitwärts stehenden Figuren zeigt sich ähnliches. Wir begegnen diesem Merkmal bei den übrigen Bildern noch wiederholt.

So gleich bei dem folgenden, dem oberen Außenbilde des rechten Innenflügels, das die Hochzeit von Kana ⟨Bild 30⟩ darstellt. Wir befinden uns in einer dreischiffigen Halle eines gotischen Wohnbaus. Das linke Seitenschiff ist nur angedeutet, das rechte, wo die Hochzeitsgesellschaft bei der Tafel sitzt, eingehend geschildert. Es trägt eine kassettierte, gerade Balkendecke, die viereckigen Fenster haben Butzenscheiben. Mit ebensolcher Decke haben wir uns das linke Seitenschiff zu denken, während das Mittelschiff spitzbogiges Gewölbe mit Stichkappen besitzt. Im Hintergrunde ist die Halle offen. Wir sehen in den Hof, hinter dem ein anderes Gebäude steht. Dort führt eine steinerne Stiege, an deren Fuße zwei Frauen auf einer Bank sitzen, zu den Gemächern und endet in einem hölzernen, überdachten Podest; durch die offene Tür sind in kleinem Maßstabe gezeichnete Personen zu erkennen, die zur Herstellung des Eindruckes räumlicher Tiefe dienen. Ganz im Vordergrunde des Bildes steht in der mittleren Halle Jesus, in einen rot violetten Mantel gehüllt. Obgleich er doch bei jenem ersten Wunder, das er tat, jünger war, sieht er

dennoch gerade ebenso aus wie bei der Austreibung der Händler. Er blickt zu sechs am Boden stehenden Krügen hernieder und macht mit der Rechten eine segnende Geberde. Voll Staunen sehen die bei der Tafel rechts versammelten Jünger, als solche kenntlich an ihren Heiligenscheinen, dem Wunder zu, während aus dem Seitenschiffe links die Mutter des Herrn herantritt, von Stolz und Zuversicht zu dem göttlichen Berufe des Sohnes erfüllt. Sie ist trotz der festlichen Gelegenheit schlicht gekleidet, trägt das schon von der Anbetung des Kindes her gewohnte gefältelte rote Untergewand mit dem weiten blauen Mantel darüber. Dem Faltenwurf darf man bei diesem Bilde wesentlich größere Natürlichkeit zuerkennen als bei dem vorigen. Von den Köpfen am schwächsten ist wieder der des Heilandes, die übrigen aber sind kräftig, zum Teil bedeutend. Zwei der Jünger sind aus andern Bildern herübergenommen, nämlich der aufrecht stehende Petrus, den wir schon zweimal — bei der Darstellung im Tempel und bei der Flucht als Joseph — kennen gelernt haben, ferner der nur zur Hälfte sichtbare, im scharfen Profil gegebene Kopf des ganz rechts sitzenden Mannes, der ebenso beim Tode Mariä vorkommt. Zu beachten ist der fehlerhafte Maßstab des rot gewandeten Dieners, der im Hintergrunde die Treppe emporsteigt, um auf Befehl des Herrn eine Probe des Weines dem Speisemeister zu bringen; er ist im Verhältnisse zu den sitzenden Frauen viel zu groß und stört den Eindruck der Entfernung. — Auf dem vierten Bilde, rechts unten, sieht man, wie Christus mit den Pharisäern über die Ehebrecherin spricht. Der Schauplatz ist wieder der Tempel. Wir sind in dessen mit Netzgewölben eingedecktem Mittelschiffe. Der Blick geht genau durch die Mittelachse gegen den Chor hin, wo jedoch ein Altar fehlt, dagegen hinter dem gequaderten Triumphbogen ein auf Stufen

Bild 24.
Sankt Wolfgang,
Tod Mariä.
(Text Seite 46.)

Verlag G. Müller
München.

errichteter, mit einem Baldachin überdeckter Sitz zu erkennen ist. Licht spenden die Chorfenster, weiter vorn jene des rechten Seitenschiffes. Im Mittel- und Hintergrunde bewegen sich Personen ohne sichtlichen Anteil an der Haupthandlung. Letztere trägt sich ganz im Vordergrunde zu. Rechts steht in prächtigem rotem Ober- und weißem Untergewande, mit einer Haltung, die das Schuldbewußtsein erkennen läßt, die Ehebrecherin, neben und hinter ihr die Schar der Pharisäer, die sie herbeigeführt haben und arglistig des Heilandes Meinung erforschen wollen. Letzterer sitzt in einem rot-violetten Mantel zur Linken, etwas vorgeneigt, auf einer Bank. Seine rechte Hand läßt erkennen, daß er, wie Sankt Johannes im 8. Kapitel erzählt, damit auf die Erde schreiben will. Welch ernstes Wort er aber zu den selbstgerechten Anklägern spricht, läßt sich aus seinen matten Zügen nicht ohne Weiteres erkennen, ebenso wenig dessen Wirkung bei den Angeredeten. So bleibt das Bild auch auf den Beschauer ohne tieferen Eindruck. Ganz vorzüglich gelungen ist die Lichtführung, besonders auch die perspektivische Behandlung, ein Vorzug, den dieses Bild mit den übrigen durchweg gemeinsam hat.

Auf den Innenseiten der äußeren Flügel zeigt sich uns links oben die Taufe Christi ⟨Bild 31⟩. Hoch aufgerichtet, ganz entkleidet, nur mit einem Lendenschurz gegürtet, steht der Heiland in dem Wasser des Jordan, dessen durchsichtige Flut die Füße umspült. Die Hände sind zum Gebet gegeneinander gelegt, das lockige Haupt, über dem die Taube schwebt, ist gen Himmel gerichtet. Die Haltung ist ruhig, fast statuenhaft und entbehrt durchaus naturalistischer Momente. Die Hoheit der Wirkung wird dadurch noch gesteigert. Rechts neben dem Heilande kniet am Ufer der Täufer. Er hat mit einem Henkelkruge das Wasser geschöpft, das er nun auf den Scheitel Christi herniederrinnen läßt. Der Kontrast seines Körpers gegen den des Heilandes tritt in der dunkleren Hautfarbe kräftig hervor, die er dem Aufenthalte in Wind und Wetter verdankt. Seine Gesichtsbildung unterscheidet sich von der des Heilandes namentlich durch die niedrigere Stirn, sowie durch den schiefgezogenen Mund, dem man es ansieht, dass er zu anderer Zeit Worte voll herbster Bitterkeit auszusprechen vermag. Aus dem reich gefalteten, außen roten, innen grünen Mantel schauen die nackten Füße hervor, von denen der rechte wenig glücklich gezeichnet ist; es sieht aus, als gehöre er nicht dazu. Diese Mangelhaftigkeit der Zeichnung erinnert an den des rechten Fußes Christi bei der Austreibung der Händler. Der heiligen Handlung der Taufe schauen voll Verehrung und lebhaftesten Anteils vier in den Lüften schwebende Engel zu, von denen der eine links den braun-violetten Mantel Christi hält. Nur bei diesem Engel ist die Bewegung von wirklicher Anmut, am wenigsten geglückt die gezwungen erdachte des obersten Engels, der kopfüber vom Himmel herniederfliegt, und von dessen Kopf nur das gescheitelte Haar, nicht aber das Gesicht zu sehen ist. Immerhin bedeutet die Zeichnung dieser Gestalt in ihrer starken Verkürzung ein kühnes Wagnis, das man bewundern muß. Freilich fehlt gerade hierdurch der Engelgruppe die rechte Ruhe, und die lebhaften Farben der Lüfte mit ihren Regenbogentönen helfen diese Wirkung erhöhen, die zu der Monumentalität der unteren Gruppe in allzu starkem Gegensatze steht. Sehr gut ist auch bei diesem Bilde wieder die räumliche Vertiefung gelungen. Vom Vordergrunde an, wo ein ruinenartiges Gemäuer die Behausung Sankt Johannis andeutet, blicken wir in eine reiche Hügellandschaft, durch die der Jordan in vielen Windungen seinen Weg sucht. Im Hintergrunde links unterscheidet man eine Stadt. Die Ferne verliert sich in zartem Blau.

Das untere Gemälde an der Innenseite des linken Außenflügels schildert das Ereignis der von den Juden versuchten Steinigung Christi ⟨Bild 32⟩ nach dem Berichte des Johannis-Evangeliums im 8. Kapitel. Den Tempel durchblicken wir in seiner ganzen Länge. Er ist dreischiffig, das rechte Seitenschiff bleibt uns verborgen. Er besitzt einen Haupteingang, durch den wir Jesus soeben hinausgehen sehen. Das Portal zeigt in seinem

Tympanon eine oben abgeschnittene Halbfigur mit Spruchband. Hinten gegenüber liegt der Chor, darunter die Krypta, als Bogengang gezeichnet. Die Halle darüber ist mit reichem Gewölbe versehen. Sie ist vorn durch eine Wand abgeschlossen, zu deren zwei Bogeneingängen steinerne Stiegen emporführen. Das dazwischen befindliche, über dem Bogengange angebrachte Fenster besitzt einen Balkon, auf ihm, auf den Stiegen, in der Halle sieht man zahlreiche Personen, der weiten Entfernung wegen in sehr kleinem Maßstabe gehalten. Unten in der Kirche, bei den Säulen des linken Seitenschiffes steht eine Gruppe von Juden, denen Jesus soeben die Belehrung über seine göttliche Sendung erteilt hat. Während drei ältere Männer, darunter ein Greis mit auffällig hoher, geschwungener Kappe, noch in Nachdenken und unwilliger Erörterung begriffen sind, hat ein jüngerer bereits einen Stein erhoben, um ihn mit hochgeschwungener rechter Hand zu schleudern.

Bild 25. Sankt Wolfgang, Apostelgruppe. Einzelheit zu Abbildung 24. (Text Seite 49.)

Verlag G. Müller, München.

Ein anderer hinter ihm hat verschiedene Steine in seinen Händen gesammelt. Zwei Jünglinge, deren schlanke Gestalten durch die eng anliegenden Gewänder stark hervorgehoben werden, wobei dem größeren von beiden absichtlich eine unschöne Haltung gegeben ist, sind beschäftigt, hastig und erregt Steine vom Boden aufzuheben. Die Schilderung stimmt genau zu dem Bibelworte. Wie der Maler die Sache darstellt, könnte man sich wundern, woher die Steine in die prachtvolle, mit schön getäfeltem Fußboden versehene Halle kommen. Da darf man zur Erklärung wohl an das Unwesen erinnern, welches infolge des Geschäftsverkehrs der Wechsler und Viehhändler in dem Tempel überhaupt herrschte, und mag annehmen, daß der Maler an etwas Derartiges gedacht hat. Ganz vorn links verläßt der Herr den Raum in gelassener Haltung, wenn auch nicht langsamen Schrittes. Seine Stunde ist noch nicht gekommen, darum entweicht er den Bösewichtern.

Seine Miene deutet tiefes Nachdenken an, der geradeaus gerichtete Blick scheint zum Beschauer zu sprechen und diesen zum Zeugen der Unbill anzurufen. Trotzdem kann man nicht sagen, daß das Gesicht Christi besonders ausdrucksvoll wäre, bei der Taufe ist es das offenbar mehr. Bedeutend besser gelungen sind die Köpfe der drei älteren Juden. Der Kahlköpfige ganz links äußert seine Stimmung in lautem Zorn, der weißbärtige, in Profil gezeigte Greis steht in Erregung, der er auch mit der Haltung seiner Hand Ausdruck gibt. Der dritte bartlose endlich scheint sich seine eigenen Gedanken über Christi Worte zu machen, sein Blick schweift über die Anwesenden hinaus in die Ferne. Die Komposition ist wiederum so angelegt, daß zwei Hälften entstehen, in deren einer die Figurenmenge zusammengedrängt ist, während die andere ziemlich leer steht, in diesem Falle, um den Blick auf die schöne Architektur nicht zu hindern, die mit meisterlicher Beherrschung der Perspektive geschildert ist. Etwas Ähnliches konnten wir schon bei der Darstellung im Tempel und bei der Austreibung der Händler beobachten.

Wir wenden uns dem rechten Außenflügel zu, der zwei Wundertaten Christi zeigt, nämlich oben die Brotvermehrung ⟨Bild 33⟩, unten die Auferweckung des Lazarus. Bei der ersteren befinden wir uns auf einem Berg-Plateau, das zur Rechten gegen den Fluß zu felsige Abstürze besitzt. Eine Gruppe von schönen schattigen Bäumen links deutet an, daß dieser Platz zum Lagern in der heißen Gegend besonders angenehm ist. Seine Anmut wird erhöht durch liebliche Blumen, die den Vordergrund schmücken: Anemonen, Erdbeeren, Maiglöckchen, Feuerlilien, alle in stark naturalistischer Art, die an die Sorgfalt burgundischer Gebetbuchmalereien erinnert. Über die Menschengruppen hinweg sehen wir in die Landschaft hinaus, die ganz in der Ferne durch Berge abgeschlossen wird. Aus der Ebene erheben sich wunderlich unvermittelt mächtige Felsen, die eine Burg samt der durch eine Brücke mit ihr verbundenen Vorburg tragen. Ungemein schön ist in dieser Landschaft das Spiel des Sonnenlichts, das seine Reflexe überall hin, durch die Baumkronen und über die Figuren der Hauptgruppe ausgießt. Die Komposition zeigt auch bei diesem Bilde die zuvor erwähnte Zweiteilung, leidet aber an dem Fehler, daß die Hauptgruppe links mit der im Mittelgrunde befindlichen Menge des Volkes keine Verknüpfung hat. Sie bildet vielmehr dadurch ein in sich abgeschlossenes Ganzes, daß Christus der Volksmenge den Rücken kehrt und seine segnende Hand über die wenigen Nahrungsmittel erhebt, die ein Knabe ihm entgegenhält und einer der Jünger aus dessen umgehängter Tasche hervorholt. Unbedingt ist diese Seite des Bildes von großer Schönheit, prachtvoll konzentriert sind die Gestalten der Apostel, von deren herrlich gezeichneten Köpfen die Mehrzahl zu einem schrägen Viereck gruppiert ist. Dies wird durch die Wölbung der Baumkronen überhöht und in seiner Wirkung gesteigert. Der Knabe vorn, dessen Lockenhaupt in scharfem Profil gegeben ist, schaut nicht sonderlich kindlich, sondern eher zwergenhaft aus. Die Gestalt Christi hat etwas, was in Haltung und Gewandung an niederländische Art erinnert. Seine Miene zeigt einen andern Typ als bei den Christus-figuren des linken Außenflügels, sie ist herber, der Ausdruck des Gesichtes scheint asketisch, voll tiefen, melancholischen Ernstes, die erbarmende Güte, mit der er für die Speisung der fünftausend Hungrigen sorgt, will nicht recht überzeugend zum Ausdrucke kommen. Das Volk ist in geschickter Weise so angeordnet, daß zur Rechten nur eine kleinere Menge dargestellt ist, während durch die Hauptgruppe des Vordergrundes die übrigen unserem Blicke entzogen zu werden scheinen. So bleibt der Phantasie jeder mögliche Spielraum. Die sichtbaren Figuren sind Typen aus dem täglichen Leben, zeigen aber in der Zeichnung ihrer Gewänder eine Stilisierung, die ⟨gleichzeitig mit einigen spitzen Turbanen⟩ den Zweck verfolgt, Typen des Orients anzudeuten, und mit den gefältelten und geknickten Linien der Gewänder Monumentalität im Sinne der späten Gotik anstrebt.

Bild 26.
Sankt Wolfgang.
Schnitzerei der Predella: Anbetung der Weisen.
(Text Seite 90.)

Photogr. F. Hoefle, Augsburg.

Die Auferweckung des Lazarus schließt rechts unten den Zyklus der inneren Gemälde bei einmal geöffnetem Schrein ab. Das Grab befindet sich in der Mitte dieses Bildes, in starker Verkürzung gegeben. Es ist mit einem baldachinartigen, steinernen Aufbau versehen, der auf vier Säulen ruht und innen ein Netzgewölbe zeigt. Dies erfordert, daß die Architektur in ihrer für das Auge nicht mehr sichtbaren Partie ein hochstrebendes Dach besitzen muß. Dieses prunkvolle Grab befindet sich innerhalb eines weiten Platzes, dessen Bodenfläche mit hellen und dunkeln Steinplatten belegt ist; zur Linken ragt, über Eck gesehen, ein betürmtes, romanisches Gebäude, im Hintergrunde zieht sich eine aus rauhen Quadern erbaute Mauer, durch ein offenes Tor verliert sich der Blick in eine ferne Landschaft. Von der Grabkammer ist der Deckel entfernt, Lazarus ist zum Leben zurückgekehrt und im Begriffe sich zu erheben. Er mit seinem Grabe teilt die Komposition der Figuren in zwei stark geschiedene Gruppen, die aber wiederum durch Lazarus mit einander verknüpft werden. Rechts stehen zahlreiche Freunde des Wiedererweckten, die vordersten sind bemüht, sich vor dem in dem biblischen Berichte ⟨Ev. S. Joh. 11⟩ erwähnten Leichengeruch zu schützen, andere stehen in staunendem Gespräch, wieder andere schauen hin, wie das Wunder sich vollzieht, und ein Mann ganz rückwärts hält sich an der Säule fest, um sich möglichst weit vorbeugen zu können. Zwei andere sieht man sich umwenden; sie dürften jene vorstellen, die zu den Pharisäern gingen, um ihnen das Erlebte mitzuteilen. Links sieht man Jesus, in einem braun-violetten Mantel, mit den heiligen Aposteln, ganz vorn Martha, die mit staunender Geberde, überwältigt am Grabe niedergesunken ist. Sie trägt ein blau-grünes Kleid. Hinter ihr in ruhiger, edler Haltung kniet die hellrot gekleidete Maria, der man es ansieht, daß ihr Vertrauen zu der Wundermacht des Heilandes nicht einen Augenblick gewankt hat. Während die Jünger

Bild 27.
Sankt Wolfgang,
Heimsuchung.
⟨Text Seite 51.⟩

Verlag G. Müller,
München.

in verschiedenartigster Bewegung zuschauen und am Fußende des Grabes einer auf Jesu Gebot das Leichentuch ablöst, steht der Herr da, Tränen vergießend. Noch bewahrt er die segnende und feierliche Geberde, womit er zu seinem himmlischen Vater und zu Lazarus gesprochen hat. Die Zeichnung der Köpfe ist, zumal bei der Hauptgruppe durchweg von großer Schönheit. Christus zeigt so ziemlich dasselbe herbe, längliche und eingefallene Antlitz, wie bei der Brotvermehrung. Übrigens ist die Zeichnung des in starker Verkürzung gesehenen Lazarus-Körpers vorzüglich gelungen, nicht minder die Andeutung, wie das schon verfallene, grünlich-braune Fleisch Kraft und Rundung, der Blick das Leben wiedergewinnt. Die Perspektive ist diesmal nicht so gut gelungen wie bei den andern Bildern, die Verjüngung des Maßstabes der entfernteren Personen im Verhältnis zu der Kürze, die die Grabkammer nur haben kann, viel zu stark, auch die Gewölbearchitektur des Baldachins zeigt die Unklarheit, in der sich der Maler über die gedachte Länge des Grabes befunden hat.

Bild 28. Sankt Wolfgang, Flucht nach Ägypten. (Text Seite 52.)

Verlag G. Müller, München.

Die geschlossenen Flügel der Predella zeigen die Darstellungen der heiligen vier lateinischen Kirchenväter, zu zwei Paaren vereinigt, nämlich auf dem linken Flügel den heiligen Papst Gregor den Großen und den heiligen Hieronymus als Kardinal, auf dem rechten (Bild 34) den heiligen Erzbischof Ambrosius von Mailand und den heiligen Bischof Augustinus von Hippo. Sie sind als Halbfiguren dargestellt, um ihre Größe im Bilde nicht zu sehr zu beeinträchtigen, und stehen hinter einer Fläche, die rückwärts mit einer hochstehenden Kante begrenzt, also gewissermaßen ein Tisch ist. Die Gesichter sind äußerst lebensvoll ausgeführt, man könnte sie für Porträts halten, jede absichtliche Idealisierung fehlt. Nur Sankt Ambrosius blickt den Beschauer an, gegen den

er gleichzeitig segnend die Rechte erhebt. Wundervoll sind bei allen vieren die Gewänder mit ihrem Schmucke von Stickereien, Perlen, Steinen, Juwelen, sind die Stäbe mit ihrer reichen Schnitzerei ausgeführt. Vor sich hat ein jeder ein Attribut, das für seine legendarische Lebensgeschichte Bedeutung besitzt. Die Erklärung dieser Attribute findet sich in den Legenden der vier Heiligen, von denen die des Sankt Gregor, Hieronymus und Ambrosius in der Sammlung des Jakobus a Voragine enthalten sind, während die des heiligen Augustinus in der Schrift des Molanus, de historia ss. imaginum überliefert ist. Wir werden weiterhin bei der Betrachtung des Münchener Kirchenväter-Altars denselben Attributen begegnen. — Vor dem mit einem Pluviale aus schwarz und goldenem Damast bekleideten Sankt Gregor steht, von ihm mit der rechten Hand leicht am Arme unterstützt, die aus dem Boden kommende, nackte Gestalt eines gekrönten Mannes. Gemeint ist der Kaiser Trajan. Denn es begab sich eines Tages, daß der heilige Gregor von diesem Kaiser die Lebensbeschreibung las, und daß er vor andern Herrschern ein Muster von Tugend und Barmherzigkeit gewesen sei. Dennoch war Trajan als Heide dahingefahren und der ewigen Seligkeit verlustig. Das jammerte Gregor, und betend flehte er zu Gott, er wolle über die Seele des edeln Kaisers Barmherzigkeit ergehen lassen. Da hörte er alsbald eine Stimme vom Himmel, die sprach zu ihm: »Wie du gebeten hast, so geschiehet es, und Trajan soll erlöst sein. Du aber mußt Strafe erhalten, dieweil du Gottes Zorn vorgebeugt hast. Es geschehe nach deiner Wahl, ob du zwei Tage im Fegfeuer weilen willst oder am Fieber kranken den Rest deiner Tage.« Da wählte Gregor die Krankheit und ist, so lange er lebte, nicht wieder genesen. Auf dem Predella-Bilde vom Altar zu Sankt Wolfgang sehen wir die Seele Trajans, noch von den letzten Flammen umlodert, Gott mit aufgehobenen Händen für seine Erlösung dankend. Das Gesicht Gregors aber verkündet in prachtvoll charakteristischer Weise das bereits eintretende körperliche Leiden. Die sonst immer auf Gregors Schulter abgebildete Taube fehlt hier.

Der zweite ist Sankt Hieronymus. Wir sehen diesen in der Kunst überaus häufigen Heiligen hier als Kardinal dargestellt, also in Scharlach gekleidet, auf andern Werken finden wir ihn mit der Übersetzung der heiligen Schrift beschäftigt, einen Totenkopf neben sich, auf noch anderen als Büßer in der Wüste. Sein Begleiter ist auch auf dem Predellabilde der Löwe, der das Symbol seiner feurigen Gemütsart ist. Die Legende berichtet, Hieronymus habe einen Löwen gefunden, der sich einen Dorn in den Fuß gestoßen hatte. Den zog der Heilige heraus, und seitdem verließ ihn das dankbare Tier nicht wieder. Hieronymus hatte aber einen Esel, der für ihn das Holz herbeitrug. Zu dessen Beschützer warf sich der Löwe auf. Als er nun einst schlief, kamen Leute herbei, die den Esel stahlen. Da der Heilige das Tier nicht mehr fand, glaubte er, der Löwe habe es zerrissen und gefressen. Seitdem mußte dieser das Holz holen. Eines Tages aber fand der Löwe eine Karawane von Handelsleuten, die den Esel mit sich führten. Alsbald griff er sie an und jagte ihre Kamele nach dem Kloster Bethlehem. Die Kaufleute aber gestanden reumütig ihre Tat ein. Auf dem Bilde sehen wir nur den Anfang dieser Geschichte, wie der Löwe, zu dem Heiligen aufblickend, ihm die Tatze hinhält. Wunderschön ist der mitleidsvolle Ausdruck des heiligen Hieronymus. — Vor dem heiligen Ambrosius, dessen Pluviale schwarz-goldenen Damast mit gesticktem roten Streifen zeigt, steht eine Wiege mit einem kleinen Kinde. Damit man es sehen kann, fehlt der Vorhang, der eigentlich über den Bügel aufgehängt werden muß. Das Symbol deutet auf das legendarische Ereignis, das Ambrosius als Präfekt in Mailand erlebte, als nach dem Tode des dortigen Bischofs sich die Frage erhob, wer dessen Nachfolger sein solle. Es kam aber über die Bischofswahl zu heftigem Streite zwischen den Anhängern der katholischen und der arianischen Partei. Da rief mitten zwischen dem Lärm die Stimme eines Kindes: »Bischof soll

Ambrosius werden.« Und weil das als ein Zeichen angenommen ward, das Gott selbst gegeben hätte, so wählte man den Ambrosius, während dieser doch noch garnicht einmal getauft war. Das geschah nun alsbald, und darnach folgte auch seine Weihe.—Einer von denen, die er in Mailand getauft hat, war Sankt Auguſtin, der nachmalige Bischof von Hippo. Dieser war im Begriffe, seine Schrift über die allerheiligste Dreifaltigkeit zu schreiben, und sann Tag und Nacht darüber. So schritt er auch einst grübelnd am Meeresufer dahin, da sah er ein Kind, das mit der Hand Wasser schöpfte. »Was tust du?« sprach der Heilige zu ihm. »Ich will das Meer ausschöpfen.« »Was du vor hast, ist unmöglich.« Da sprach das Kind: »Es ist nicht unmöglicher, als daß du das Geheimnis erklärst, dem dein Nachsinnen gilt.« Der Dichter aber läßt das Kind antworten:

»Du willst, dir mache Gott sich kund,
Mich treibt's zu schaun des Meeres Grund.
Drum laß im törichten Bemüh'n
Dir ferner nicht die Zeit entflieh'n.
Gott faßt kein endlicher Verstand!
Der Knabe rief es und verschwand.«

Auf dem Bilde des Sankt Wolfganger Altars trägt Sankt Auguſtin eine Dalmatika aus schwarzem Damast und ein Pluviale aus rot=goldenem Brokat.—Die äußeren Predellen=gemälde führen inhaltlich eine selbständige Existenz gegenüber den Christusbildern des einmal geöffneten und den Szenen des ganz geschlossenen Schreins. Für das Auge erfüllen sie, besonders aus einiger Entfernung gesehen, die Aufgabe, als malerischer Schmuck mit ihrer farbigen Wirkung zu den oberen Gemälden in Harmonie zu stehen und für sie den Sockel abzugeben.

Endlich ist nun der Schrein wieder ganz geschlossen. Auch die letzte Außen=seite durfte nicht ungeschmückt bleiben. Wem anders konnte ihr Bilderschmuck gelten, wem hatte man nächſt Gott, Jesus und Maria an dieser Stelle größere Verehrung zu zollen als dem Patron, dem heiligen Wolfgang? Er, der um 924 vielleicht zu Pfullingen in Schwaben geboren war, hatte sich besonders durch seine Missionstätigkeit in Ungarn so ausgezeichnet, daß er 972 durch Vermittlung des heiligen Bischofs Pilgrim von Passau zum Bischof von Regensburg erhoben wurde. Sein Bistum verdankte dem wohltätigen und klugen Manne außerordentliche Förderung. Im Jahre 982 aber verließ er Regensburg und begab sich in die Bergeinsamkeit des Abersees in Oberösterreich. Am Falkenstein erbaute Wolfgang sich eine Klause und eine kleine Kirche, die er dem heiligen Johannes weihte und lebte allda fünf Jahre als Einsiedler, bis man ihn wiederfand und nach Regensburg zurückführte. Daselbst hat er noch bis 994 regiert. Er hatte besondere Verdienste um die Herstellung des dortigen berühmten Stiftes Sankt Emmeram, auch erwarb er sich durch seine erziehliche Tätigkeit Einfluß auf wichtigste Personen der Zeit, zu denen kein Geringerer als Kaiser Heinrich II. gehört hat. In Sankt Emmeram ist Wolfgang auch beigesetzt. Zu den Schriften, die über sein Leben und seine Legende Auskunft geben, gehört ein Hymnus des 11. Jahrhunderts, überliefert in einer Handschrift des 15., die sich unter der Signatur Clm. 14872 in der königlichen Hof= und Staatsbibliothek in München befindet. Eine zweite wichtige Schrift ist die Legende des Karthäusers Surius. Für das Genauere vergleiche man die Schrift von Mehler, der heilige Wolfgang ⟨Regensburg 1894⟩.

Wir beginnen mit dem Bilde links unten, woselbst wir den Heiligen mit dem Bau seiner Kapelle beschäftigt sehen. Er erscheint in bischöflichem Gewande; sein Mantel ist hellviolett mit schöner Musterung, das Haupt trägt die Mitra. Mit lebendigem Ausdrucke seines stark markierten Gesichtes, voller Eifer für das heilige Werk, voll Freude über dessen rüstiges Gedeihen, sehen wir ihn die Quadersteine an ihren Platz setzen, mit dem

Hammer auf sie klopfen. Ein ältlicher geistlicher Gehilfe mit abgezehrtem Gesicht ist beschäftigt, den Mörtel zu mischen. Die Handlung trägt sich am Ufer des Abersees zu, der möglichst getreu dargestellt ist; man erkennt den Ort Strobl, im Hintergrunde ragt das Wislhorn gen Himmel. Naturalistische Züge sind mit leidlichem Erfolge bestimmt, Leben und Wirklichkeit in die Sache zu bringen, im Wasser spiegelt sich der Himmel — immerhin ein für jene Zeit anerkennenswerter Versuch zur Malerei einer Stimmungslandschaft. — Als Sankt Wolfgang seinen Bau vollendet hatte, fing er alsbald an, darin zu predigen. Das machte sicher Schwierigkeit genug, unentwickelt noch war des Volkes Empfänglichkeit. Darum schildert das Bild links oben eine Predigt des heiligen Wolfgang, die der Teufel störte ‹Bild 35›. Die Geschichte erzählt Surius im 22. Kapitel und berichtet, es habe, als der Heilige das Wort Gottes verkünden wollte, der Teufel also argen Lärm gemacht, daß alle Leute davon gelaufen seien. In dem durch ein nicht sichtbares Fenster von rechts her beleuchteten Kirchenraume steht der Glaubensbote auf der Kanzel und redet eindringlich und begeistert zur Gemeinde. Ganz versunken ist er in sein heiliges Werk, das er mit sprechender Gebärde der Hände begleitet, mit derselben, die wir schon bei Christus auf dem Bilde der Versuchung beobachtet haben. Neben ihm, auf den zur Kanzel führenden Stufen, steht der Ministrant. Zu Füßen Sankt Wolfgangs ist die Gemeinde versammelt, vorn die Frauen sitzend, dahinter stehend die Männer. Der Maßstab der Figuren im Vordergrunde ist offenbar zu klein im Verhältnis zu der Gestalt Sankt Wolfgangs. Zutreffender ist er bei den Männern im Hintergrunde, obgleich auch die perspektivische Verkleinerung dieser im Vergleich zur Grundfläche übertrieben ist, besonders aber erscheint wiederum der junge Mann ganz vorn links zu groß, was infolge seiner Schlankheit und der sehr eng anliegenden Bekleidung des Beines, die dieses fast wie

Bild 29. Sankt Wolfgang, Versuchung Christi. ‹Text Seite 53.›

Verlag G. Müller, München.

nackt erscheinen läßt, noch gefördert wird. Die stürmische Bewegung dieses Jünglings, der den Eindruck macht, als wollte er die Kirche fluchtartig verlassen, kommt davon her, daß sich in den Vorgang der Teufel einmischt. Wir sehen ihn als kleines Ungeheuer, in seiner Erscheinung offenbar beeinflußt durch die steinernen Wasserspeier gotischer Kirchen, oben links zwischen dem Stabwerk des Gewändes kauern und sich damit belustigen, daß er durch eine Trompete einen Regen buntfarbiger Tropfen, womit die grell lärmenden Töne gemeint sind, auf die Versammlung herniedersprühen läßt. Keineswegs alle sind ihrer gewahr geworden. Der schon erwähnte Jüngling hat den Teufel bemerkt, die Gefahr erkannt und flieht, weil er sich nicht anders zu helfen weiß. Ein anderer neben ihm schaut neugierig empor, ohne bisher recht zu begreifen, was die Sache auf sich hat. Um so besser wissen dies zwei vorn sitzende Frauen. Die größere ergreift das rechte Abwehrmittel, indem sie die Hände zum Gebet faltet. Die andere links neben ihr wendet sich ihr, nach dem Teufel zeigend, erschrokken zu, gewiß um darnach ihrem Beispiele zu folgen. Weniger Furcht als Neugier verrät das rechts kauernde Mädchen, dessen Gewandung auf weltlichen Sinn deutet. Abgesehen von dem fliehenden Jüngling, sind die sämtlichen Figuren der Volksmenge ganz vorzüglich lebensecht dargestellt. Vor allem fällt dies bei den Männern auf, bei denen die absichtliche Gewänderstilisierung fehlt, und die nach der Wirklichkeit unmittelbar kopiert sind.

Bild 30. Sankt Wolfgang, Hochzeit zu Kana. (Text Seite 54)

Verlag G. Müller München.

Das obere Bild des rechten Außenflügels weist uns den heiligen Wolfgang, wie er sich der Armen annimmt. Wir sehen ihn auf dem erhöhten Vorplatze seines Hauses, über das eiserne Geländer geneigt, dafür sorgend, daß sein Diener aus dem gegenüberstehenden Speicher den Bedürftigen Korn austeilt. Die Straße, in der dies geschieht, zieht sich geradeaus in den Hintergrund und setzt sich jenseits eines Tordurchganges noch

weithin fort. Die Komposition ist nach beliebter Art in zwei Hauptgruppen geteilt, von denen der Heilige mit zwei Begleitern die linke bildet, während die rechte aus dem Kornverteiler und den Armen besteht. Der erstere ist anziehend, aber nicht eben ungewöhnlich geschildert. Bei den Figuren der armen Leute zeigt sich das Streben nach Äußerungen eines starken Realismus. Ein Mann in grünen Lumpen eines Rockes, weißem Hemd, aber ohne Beinbekleidung, hält einen Sack auf, in dem er das Geschenk aufnimmt. Sein im Profil gezeigter Kopf zeigt einstige Schönheit, der Ausdruck deutet Dankbarkeit und frohe Stimmung an. Weiterhin steht eine arme Frau, die Hände zum Dankgebet erhoben, neben ihr ein fast nacktes Knäblein. Ein Greis endlich gehört zu den interessantesten Figuren dieser Gruppe. Fern in der Torfahrt erkennt man zwei Leute, die sich mit dem geschenkten Korn entfernen. Sie sind voller Lebenswahrheit und Echtheit.

Auf dem vierten Bilde dieser Serie, der Krankenheilung ⟨Bild 36⟩, führen zwei Männer eine den heiligen Wolfgang um Hilfe bittende, leidende Frau zwischen sich herbei. Während der eine fast ganz teilnahmlos dreinschaut, ist dem andern im Gesichtsausdrucke wie in der Haltung die seelische Erregung anzumerken. Dennoch ist auch er konventionell genug. Um so besser ist die kranke Frau, die sich nur mit Hilfe der beiden Jünglinge aufrecht hält, und deren Hände kraftlos herniederhängen. Weiter hinten nahen zwei Kranke, einer ein Greis, auf Krücken sich fortschleppend, der andere knieend niedergesunken. Links sitzt der heilige Wolfgang, voll Güte auf die Gruppe der zuerst erwähnten drei Personen blickend und die Rechte erhoben, wie wenn er gleich dem Erlöser sagen wollte: Gehe heim, dein Glaube hat dir geholfen. Ein lockiger Jüngling schaut ihn von seiner Linken her mit Begeisterung an. Zu seiner Rechten sehen wir wohl den irdischen Arzt, dessen Mittel erfolglos geblieben sind. Die Szene spielt sich vor der durch ein Gewände mit gotischen überschnittenen Stäben angedeuteten Tür von Sankt Wolfgangs Hause auf der offenen Straße ab. Ihre Häuser verlieren sich zur Linken in der Ferne. Den Hintergrund erfüllt eine im Neubau begriffene gotische Kirche, auf den Gerüsten sehen wir Leute arbeiten. Unter dem mit Netzgewölben geschmückten Bogen des Einganges aber erblicken wir nochmals Sankt Wolfgang, wie er aus einer besessenen Frau den Teufel austreibt; man bemerkt den entfliehenden bösen Geist über dem Kopfe der Frau.

Da der Altar von Sankt Wolfgang nicht dazu bestimmt war, fest an einer Wand zu stehen, sondern auch rückwärts betrachtet werden sollte, so wurde für die künstlerische Ausschmückung der Rückwand gesorgt. Sie zeigt entsprechend der Einteilung, die die Schnitzerei des Mittelschreines besitzt, und die in drei Vertiefungen eingebettet ist, drei hervortretende Ausbauten, eine breitere mittlere, zwei schmälere seitliche, jede mit einer horizontalen Vorderwand und zwei abgeschrägten Seitenwänden. In der Mitte sieht man die die ganze Höhe des Schreins beanspruchende Figur des heiligen Christophorus, von ihm rechts und links übereinander zweimal zwei Einzelgestalten von Heiligen, nämlich zur Linken Sankt Othmar und Sankt Franziskus oben, Sankt Erasmus und Sankt Ulrich unten; rechts oben Sankt Hubertus und Sankt Ägidius, unten Sankt Klara und Sankt Elisabeth. Auch die Predella ist nicht leer ausgegangen; sie zeigt zwei Paare von disputierenden Evangelisten, nämlich links Sankt Markus mit Sankt Lukas, rechts Sankt Johannes mit Sankt Matthäus. Der heilige Christophorus ⟨Bild 37⟩ in der Mitte der Schreinwand ist gegen doppelt lebensgroß, ein ungewöhnlicher Maßstab, der vielleicht verhindert hat, daß diese Figur eine rechte Freiheit und Unbefangenheit erhielt; immerhin mag die Abbildung zeigen, daß auch diese Figur bedeutend erfaßt und durchgeführt ist. Glücklich in Haltung, Charakterisierung, Zeichnung und farbiger Behandlung ist das Christkind, dessen im Winde flatternder Mantel dem Haupte einen gleich einer Wolke wirkenden Hintergrund gibt. Auf die acht Heiligen im Einzelnen einzugehen, würde

allzuweit führen. Als Beispiele mögen Sankt Erasmus ⟨Bild 38 und 39⟩ und Sankt Elisabeth dienen. Der erstere ist eine wahre Prachtgestalt, gleich den übrigen in statuarischer Ruhe dastehend und doch voll echten Lebens, voll tiefer Empfindung, die sich zumal im Ausdrucke des Gesichtes mit den schwermütigen, nicht genau in einer Achse stehenden Augen ausspricht. Die heilige Elisabeth ⟨Bild 40⟩ steht da mit demütig gesenktem Blick, Speise und Trank ist sie den Armen zu spenden bereit, und willig, wenn es sein muß, dafür Schmähungen hinzunehmen. Das Haar des schönen Hauptes ist nach dem Brauche jener Zeit mit einem Tuche verhüllt. Das Untergewand ist wie bei den Marienfiguren desselben Altars schlicht, unterhalb des Halsausschnittes glatt gefältelt und steht in bedeutendem, aber nicht hinlänglich kräftigem Gegensatze zu dem Mantel, dessen schwere Masse in allzu viele Falten gebrochen ist und der Gestalt von der Brust abwärts etwas Unruhiges gibt. Trotzdem ist die schöne Gesamtwirkung der Figur anzuerkennen. Neben der heiligen Elisabeth steht die Jahreszahl 1479. Ähnlich wertvoll sind die übrigen; eine hohe Ruhe und Würde ist bei allen festgehalten, und doch zeigt jeder, daß er aus dem Leben gegriffen, als wirklicher Mensch beobachtet ist. In der Schilderung herrscht die größte Mannigfaltigkeit. Neben der jugendlichen Sankt Elisabeth steht die bejahrte heilige Klara im Ordensgewande; zu dem greisen Erasmus bildet der in Jugendblüte geschilderte Sankt Hubertus den kräftigsten Gegensatz. Staunenswert ist die Sorgfalt, mit der hier, wo es sich doch nicht um die Schauseite des Kunstwerkes handelt, dennoch alle Einzelheiten ausgeführt sind. Als Beispiel diene wiederum Sankt Erasmus. Man sehe nur, mit welcher Liebe jedes winzige Detail, der Stoff, jeder Stein, jede Perle an der Mitra ausgeführt ist, man betrachte die subtile Darstellung des Juwels an dem Meßgewande. Es kann nichts Sorgfältigeres geben, und

Bild 31
Sankt Wolfgang, Taufe Christi.
⟨Text Seite 56.⟩

Verlag G. Müller, München.

doch hat diese Malerei nichts Kleinliches, sie ist frisch und flott hingeworfen, mit Pinselstrichen, von denen jeder einzelne sicher sitzt und vollste Wirkung tut. Das Gleiche beobachtet man auch bei dem weißen Tuche. Die Brillanz der Farben, die die Vorderansichten des Altars so prachtvoll wirken läßt, fehlt der Rückseite. Ihr Kolorit ist im Ganzen stiller, im Laufe der langen Zeiten durch die Lichteinwirkung auch etwas zurückgegangen, gewährt aber immer noch reichen künstlerischen Genuß. Er steigert sich dadurch, daß der Autor bei diesen Malereien nicht allzu sehr auf Ausfeilen und Glätten gesehen hat. Ihre Art zeugt trotzdem ebenso sehr von hoher Gewissenhaftigkeit wie von flottem Temperament. Die beiden Bilder an der Rückseite der Predella offenbaren diese Eigenschaften noch konzentrierter als die Reihe der Heiligenfiguren oben. Hier sehen wir die Halbfiguren der vier heiligen Evangelisten ⟨Bild 41 und 42⟩. Sie sind zu je zweien vereinigt und zeichnen sich durch geradezu genrehafte Behandlung aus. Wären die symbolischen Figuren nicht zu ihren Seiten, so dächte man — Sankt Johannes allenfalls ausgenommen — sicher an keine Heiligen, sondern einfach an vier Männer verschiedenen Alters, die in ihr Studium und in Meinungsaustausch darüber versunken sind. Vor allem das linke Bild mit Sankt Markus und Sankt Lukas sprüht förmlich von Leben. Wie diese beiden über eine Stelle der heiligen Schrift in Eifer geraten sind, wie Markus energisch mit dem Finger der Linken darauf zeigt, während Lukas überrascht und mit noch nicht ganz besiegtem Bedenken sich das Augenglas zurecht rückt, um die aus den Propheten nachgewiesene Belegstelle selbst zu sehen, das ist eine künstlerische Leistung von frischem Realismus und überzeugender Wahrheit. Ohne Weiteres fallen einem dabei frühe niederländische Genreszenen ein. Auf diesen Punkt ist weiterhin noch genauer zurückzukommen. Die malerisch-technische Behandlung ist bei diesen Predellabildern womöglich noch lebendiger und flotter, als bei den zuvor beschriebenen großen Heiligenfiguren der Rückseite.

Von der Entstehungsgeschichte des Altars zu SanktWolfgang sind oben bei der Lebensbeschreibung Michael Pachers bereits die nötigsten Daten mitgeteilt. Wir haben uns darnach den Verlauf der Herstellung des Werkes folgendermaßen zu denken: die Bestellung war 1477 erfolgt, doch haben wir diese höchst wahrscheinlich als den Abschluß ausführlicher, vorangegangener Verhandlungen anzusehen, zu denen der erste Gedanke bald genug nach der Fertigstellung des Kirchenneubaues 1460 gefaßt sein mag. Der Anblick des so schön gelungenen Grieser Altars erregte bei dem Kirchenvorstande von Sankt Wolfgang den Wunsch, etwas Ähnliches, aber noch viel Großartigeres zu besitzen. Dann hat zweifelsohne Pacher zunächst den Gesamtplan, gewiß auch Einzelskizzen entworfen, den SanktWolfgangern vorgelegt und mit ihnen durchberaten. Höchst wahrscheinlich hat der Kirchenvorstand, an der Spitze der Mondseer Abt, auch das Programm für den bildlichen Schmuck vorgeschrieben. Als alle Zweifel beseitigt waren, wurde die Arbeit in feste Bestellung gegeben. Sofort muß dann die Ausführung begonnen sein und zwar zunächst die der Schnitzereien von der Predella und dem Mittelschreine, vielleicht auch die der übrigen Schnitzteile. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß mancherlei davon wegen der Schwierigkeit des Transportes nicht in Bruneck, sondern in einer vorübergehend in Sankt Wolfgang eingerichteten Werkstatt ausgeführt worden ist. Sobald alle diese Holzteile, die miteinander den eigentlichen Rumpf des Werkes bilden, fertig waren, wurden sie an Ort und Stelle montiert, natürlich nur in der günstigen Jahreszeit, nicht in den Wintern. Als der Rumpf dastand, wurde die Rückseite bemalt und die Jahreszahl 1479 hinzugefügt. Daß diese nicht den Beginn, sondern den Abschlußtermin dieser Malarbeit vorstellt, die gleichzeitig das Ende des ersten Entstehungsabschnittes des großen Werkes war, geht daraus hervor, daß Pacher nach Ausweis der Kirchenprobstrechnung vom 21. August 1480 in Bruneck war, also der guten

Arbeitszeit in Sankt Wolfgang zu der Zeit nicht mehr bedurfte. Während der Altar dort so weit fertig dastand, daß sein Anblick erfreulich und des neuen Gotteshauses würdig war, wurde daheim seine Vollendung durch Anfertigung der Flügelgemälde betrieben und zwar zunächst derjenigen der inneren Flügel, die darnach auch alsbald eingehängt worden sein mögen. Zuletzt kamen die großen äußeren Flügel an die Reihe, wie die oben in der Biographie erwähnte Insdrift beweist, welche den Abschluss des Ganzen auf das Jahr 1481 festlegt. Sie schiebt auch die Autorschaft vollständig dem Michael Pacher zu. Wie das aufzufassen ist, wird weiterhin zu untersuchen sein.

VERSCHIEDENE WERKE UM 1480

Erwähnt sei ein Gemälde aus dem Besitze des Museums Ferdinandeum zu Innsbruck mit der Darstellung der Geburt Christi. Im Museum wird es der »Schule Michael Pachers, Anfang des 16. Jahrhunderts«, zugeschrieben. Wir sehen links Maria in rotem Kleide und blauem Mantel knieend, die Arme über der Brust gekreuzt. Das nackte Kind liegt auf dem über den Erdboden gebreiteten Mantelsaum. Rechts ist Sankt Joseph, grün gekleidet mit violett-braunem Mantel, in der Hand hält er eine brennende Kerze. Hinter der Gruppe kniet der Ochs und schaut das Kind an, während der Esel steht und schreit. In den Lüften schwebt eine Gloria singende Engelgruppe. Den Hintergrund bildet rechts ein stark vertiefter Stadtprospekt mit schönen zierlichen Bürgerhäusern. Hinter der Stadt wandert der Blick in eine blaue, bergige Landschaft, innerhalb deren ein Fluß sich geradeaus in den Hintergrund verliert. Dort sieht man die Hirten bei ihrer Herde, wie sie die Verkündigung des Engels empfangen. Zur Linken steht eine Hausruine, innerhalb deren zwei Hirten sich nähern. Statt des Himmels zeigt der Fonds des Gemäldes ein damasziertes Goldmuster. Die Farben sind tief und kräftig, die Zeichnung ist tüchtig, besonders jene der Köpfe. Vieles erinnert an Einzelheiten von den Gemälden des Sankt Wolfganger Altares: so die Lage des Kindes auf dem Mantel, der Typus Josephs, während das Antlitz Mariä etwas rundlich und den Mariengesichtern jenes Altares nicht ähnlich ist. Durchaus charakteristisch für die Pacherschule ist der Stadtprospekt. Seine Anordnung vor dem Berghintergrunde, in den die Stadt sich zu vertiefen scheint, erinnert lebhaft an die Stadt bei dem Weihnachtsbilde in Sankt Wolfgang. Ganz vortrefflich ist die subtile Durchführung aller Einzelheiten, die sich in gleicher Güte nur auf den besten Bildern dieser Schule wiederfindet. Besondere Erwähnung verdient die vorzügliche Naturbeobachtung bei den zwei Tieren. Alles in allem kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die Zuschreibung an die Pacherschule zutrifft. Dagegen scheint mir die Datierung etwas zu spät angenommen zu sein. In keinem Zuge sehe ich eine Veranlassung gegeben, das Bild erst ins 16. Jahrhundert zu setzen. Die Übereinstimmungen mit dem Sankt Wolfganger Altare sind so auffällig, daß ich auch für dieses Weihnachtsbild keine spätere Entstehungszeit anzunehmen vermag. Eher könnte es wegen des noch nicht ausgebildeten Mariengesichtes ein wenig älter sein, was ich aber auch kaum ernstlich glauben möchte. Es hat dabei eben eine andere Hand gewaltet als dort.

* * *

Dem Sankt Petersstifte zu Salzburg gehört ein Gemälde von ausgezeichnetster Schönheit, das die Madonna mit zwei weiblichen Heiligen darstellt ‹Bild 43›. Wir sehen die allerseligste Jungfrau auf erhabenem Throne sitzen. Zwei schwebende Engel halten die Krone über ihrem Haupte. Sie ist in ein Goldbrokatgewand und blauen Mantel

5*

gehüllt. Mit sanft geneigtem Haupte hält sie das Kind gefaßt, während sie gleichzeitig zur heiligen Katharina herniederblickt. Die Art, wie das Kind von der Mutter gehalten wird, widerspricht der realen Möglichkeit, aber man muß bei dergleichen vom Auge bemerkbaren Unwahrscheinlichkeiten stets bedenken, daß die Darstellung überirdischer, mystischer Dinge den Künstler gerade zu dergleichen veranlaßt hat. Wenn er es anders hätte machen wollen, so hätte er es auch gekonnt. So ist auch die Drehung im Körper des Jesuskindleins durchaus stilisiert, ebenso seine Kopfhaltung. Liegt doch der ganze Vorgang völlig außerhalb des Begriffskreises ‹wenn man von einem solchen überhaupt reden kann› eines Kindes von so zartem Alter. Unterhalb der Gruppe sitzen zwei weibliche Heilige, von denen die eine die heilige Katharina ist. Mit verzücktem Blick schaut sie zu dem Kinde empor und reicht ihm den vierten Finger der rechten Hand hin, um sich den Ring der himmlischen Vermählung anstecken zu lassen. Reich fließen die Locken des gekrönten Hauptes über die Schultern hernieder, die Linke hält ein aufgeschlagenes Buch, prachtvoll schimmert die Gewandung. Zu Füßen der Heiligen liegt das zertrümmerte Rad. Gegenüber zur Rechten der Madonna sitzt St. Margaretha. Auf ihren siegreich bestandenen Kampf mit den Mächten des Bösen deutet der zu ihren Füßen liegende Drache. Jetzt sitzt sie ruhig da. Auf ihren Knieen steht ein mit breitem Fuße versehenes Kreuz, das sie mit den Fingern der Rechten gefaßt hält. Die Linke ist erhoben. Das Spiel der Finger unterstützt den Ausdruck des Antlitzes; die Heilige ist in Nachsinnen über das Mysterium des Kreuzes versunken. In größter Schönheit vereinigen sich die mächtigen Falten der Mäntel der beiden sitzenden Jungfrauen und bilden gleichsam einen Sockel, über dem sich die Oberkörper der beiden und die Figur der thronenden Madonna leicht und doch volltönig aufbauen. Die pyramidale

Bild 32.
Sankt Wolfgang,
Steinigung
Christi
im Tempel.
‹Text Seite 56.›

Verlag G. Müller,
München.

Anordnung ist von großer Strenge. Das Störende der allzu spitzen Komposition wird durch die Linien der oben schwebenden Engel wieder ausgeglichen, und diese geben mit den Mantelfalten unten dem Ganzen eine prächtige Abrundung. Der Fond zeigt ein vergoldetes Brokatmuster. Was die Entstehungszeit des Bildes betrifft, so halte ich für gewiß, daß sie nicht in jene Jahre fällt, wo Michael Pacher mit dem Altare der dortigen Pfarrkirche zu tun hatte, am allerwenigsten aber, daß man es, wie es bereits geschehen ist, gar in seine letzten Lebensjahre verlegen darf. Eine Reihe von Zügen sehen wir, die unbedingt für beträchtlich höheres Alter sprechen. Da ist vor allem die Madonna. Der Schnitt ihres Gesichtes, die Kopfhaltung, die Zeichnung von Augen und Nase, der Fluß der Locken, die Fältelung des weißen Kopftuches setzen die Salzburger Figur unmittelbar neben jene der Anbetung des Kindes auf dem Altare von Sankt Wolfgang. Die Haltungen der Engel erinnern lebhaft an jene beim Marientode desselben Altars. Besonders sehen wir auch die Kopfhaltung des Engels rechts sich auf beiden Bildern wiederholen. Die Linien der Gewandung sind bei der Madonna durchaus die gleichen, die wir auf den Sankt Wolfganger Bildern mehr denn einmal finden. Von den Händen der heiligen Margaretha zeigt die rechte genau die gleiche merkwürdige und unnatürliche Art einen Gegenstand zu halten, wie wir sie schon beim Verkündigungsengel an dem Flügelrelief des Altars von Gries beobachtet haben. Die Linke erinnert beträchtlich an die rechte Hand von Sankt Matthäus auf der Rückseite der Predella von Sankt Wolfgang, wie überhaupt das ausdrucksvolle Fingerspiel zu den charakteristischen Erscheinungen bei jenen Gemälden gehört. Die Strenge des Aufbaus der Gruppe kommt ebenfalls stark in Betracht, die Konstruktion aus dem gleichseitigen Dreieck, die wir bei der Krönung Mariä in München,

Bild 53. Sankt Wolfgang, Die Brotvermehrung. (Text Seite 58.)

Verlag G. Müller, München.

wie bei der des Grieser Altars zu beobachten hatten. Dagegen ist dem Salzburger Bilde alle jene Schärfe individueller Charakterisierung fremd, durch die sich die Pacher-Kunst gerade in den neunziger Jahren auszeichnete, und von der vor allem die Münchener Kirchenväter so augenfälliges Zeugnis geben. Man kann sich keinen stärkeren Kontrast denken, und gerade bei diesem Vergleich wird die Vermutung der älteren Herkunft des Salzburger Bildes vollends zur Gewißheit.

* * *

Schon in der Lebensbeschreibung Michael Pachers wurde auf ein Schnitzwerk hingewiesen, das sich jetzt im Museum Ferdinandeum zu Innsbruck befindet, und die Halbfiguren von vier Engeln zeigt, die miteinander einen Vorhang halten ‹Bild 44›. Das Relief besteht aus zwei Stücken. In hohem Grade wahrscheinlich ist, daß zwischen diesen beiden Stücken ein drittes fehlt. Die beiden Stücke passen nicht genau aneinander, was besonders an dem oberen Umschlage des Tuches auffällt. Beide Stücke haben miteinander, von einer senkrechten Tuchkante zur anderen gemessen, eine Breite von 1,10 m, bei einer in der Mitte gemessenen Höhe von 1,05 m. Den wahrscheinlichen Fall angenommen, daß ein drittes Stück zwischen den beiden jetzigen Teilen fehlte, würde sich für das Ganze eine Gesamtbreite von etwas über 1½ m ergeben, wobei jedoch anzunehmen ist, daß die drei Teile einstmals nicht geradlinig aneinander stießen, sondern daß die beiden äußeren schräg abgesetzt waren, so daß eine Nische entstand. Die Figuren sind auf irgend einer nicht sichtbaren Fläche stehend gedacht. Sie pressen den Vorhang so eng an sich, daß zwischen den lang und schmal herabfließenden Falten ihre Unterkörper durch ihn hindurch zu erkennen sind und ihn nötigen, sich in allerlei Falten zu legen. Bei den beiden Eckfiguren prägt sich je der rechte und der linke Oberschenkel deutlich aus, von dem zweiten Engel ‹von links› sieht man die Vorbiegung des rechten, bei dem dritten die des linken Knies, bei beiden macht sich überdies eine Fußspitze in dem Stoffe bemerkbar und hindert diesen am freien Herunterfließen. Unten ist der Vorhang mit Fransen besetzt, die jetzt zum Teil fehlen, oben haben die Engel einen breiten Rand umgeschlagen. Über diesen, den sie mit den Händen leicht gefaßt halten ‹eigentlich festgehalten wird er nur von den zwei äußeren› ragen sie mit ihren Oberkörpern empor. Ihre Gewänder sind weit und bequem und in reiche, an den Armen überreiche Falten gelegt. Trotzdem schimmern die kindlichen Körper durch den Stoff natürlich hindurch. Alle vier sind lockig und ihre Gesichter von entzückender Schalkhaftigkeit und Naivität, dabei nicht gleich, ein jeder von anderer Sinnesart. Nachdenklich, herzinnig freundlich, frommgläubig wie die verklärten Geister irdischer Kinder blicken sie teils ins Weite, teils dem Beschauer gerade in die Augen mit der selbstverständlichen Arglosigkeit, die dieselben Empfindungen bei jedem anderen ebenfalls voraussetzt.

Das Innsbrucker Relief ist in jedem Zuge ein Meisterwerk. Die Schilderung der Körper, die Art, wie sie ihre Herrschaft über den leichteren wie den schwereren Stoff behaupten, die Behandlung der Gesichter und ganz besonders auch der Hände, die Durchführung, die alles aufs subtilste berücksichtigt und dabei doch den Gesichtspunkt einer großen dekorativen Wirkung nirgend aus den Augen läßt, zeugt von vollendeter Künstlerschaft. Zur Hebung trägt, oder besser gesagt trug einst die farbige Behandlung bei, die inzwischen, besonders an dem Vorhang, arg gelitten hat.

Dem Stile nach gehört das in Rede stehende Stück in die letzten Zeiten des 15. Jahrhunderts. Betrachten wir es, so drängt sich die Erinnerung daran auf, daß auf Altären Michael Pachers und seiner Nachfolger, sowie auf solchen oberdeutscher Herkunft das Motiv der einen Vorhang haltenden Engel, von denen man nur die Oberkörper sieht,

öfter vorkommt. Die Nachfolgezeit braucht hier nicht berücksichtigt zu werden, wir haben ein Werk aus der Lebensepoche Pachers selbst vor uns. Vergleichen wir die Engel mit denen seiner beglaubigten Werke, so finden wir Parallelstücke zuerst — in Malerei ausgeführt — auf dem Grieser Altar, geschnitzt sehen wir ihresgleichen, auch in ähnlichen Größenverhältnissen, auf dem Altare von Sankt Wolfgang. Hier bemerken wir auch, daß, gerade wie bei den Innsbrucker Engeln, die Unterkörper sich in dem Vorhange abzeichnen. Der Gedanke ist also ganz der gleiche wie bei jenen, deren Herkunft aus dem Kreise der Pacher'schen Kunst selbst feststeht. Es bedarf aber auch weiter keines Beweises, daß unser Relief in dieselbe Gruppe der Originalwerke gehört, wenn man die Arbeit im Einzelnen ansieht, wenn man diese Engel mit ihren zahlreichen sonstigen Genossen von den beiden erwähnten großen Altarwerken vergleicht. Was diese alle gemeinsam auszeichnet, ist die entzückende Liebenswürdigkeit der Auffassung, das echte, wirkliche Leben, das sie beseelt, die Treuherzigkeit und Derbheit, die die Engel als Ideale von tiroler Bauernkindern erscheinen läßt. Niemand wird im Ernst bezweifeln, daß das Innsbrucker Engelrelief Pacher'scher Herkunft ist. Aber es ist ein Fragment, und wo es sich um Pacher'sche Kunst handelt, verdient der Gedanke Erwägung, zu welchem größeren Stücke dies Bruchstück gehört haben kann. Als Pacher den Grieser Altar lieferte, konnten in diesem die Engel nur gemalt werden, auf die plastische Ausführung mußte er verzichten. Daraus geht hervor, daß derjenige Altar, zu dem die Innsbrucker Engel gehört haben müssen, eine kostspieligere Ausführung erfordert hat als der in Gries, und hieraus wieder, daß er diesem an Größe zum mindesten gleich gekommen ist, wahrscheinlicher aber ihn übertroffen hat. Diese Engel bildeten einen wesentlichen Teil der Ausschmückung des Hintergrundes einer selbst-

Bild 34.
Sankt Wolfgang,
St. Augustin
und
St. Ambrosius.
(Text Seite 61.)

Verlag G. Müller,
München.

verständlich geschnitzten Mitteldarstellung, sei es, daß diese vier allein dort angebracht waren, sei es, daß zwischen ihnen noch ein Stück fehlt. Im letzteren Falle wäre der Mittelschrein des verschollenen Altars von außerordentlicher und imponierender Größe, ähnlich dem von Sankt Wolfgang, gewesen; stattlich genug aber auch, wenn nur diese vier Engel den Vorhang hinter der Mittelgruppe hielten. Denken wir an andere, bereits von uns hier betrachtete Altarwerke, gemalte wie geschnitzte, so hatten wir daran zu beobachten, daß der Patronatsheilige der Kirche nicht die Hauptrolle spielte. Der Aufbau typischer Pacher-Altäre erfordert vielmehr für die Mittelgruppe eine Darstellung aus dem Marienleben, und zwar gemäß der Großartigkeit und Feierlichkeit der Pacher'schen Richtung, eine aus ihrem himmlischen Dasein, also die Krönung, Maria als Fürbitterin, als thronende Himmelskönigin. Die traulichen Darstellungen aus ihrem irdischen Leben setzt die Pacher'sche Kunst bei keiner uns bekannten Arbeit an die Hauptstelle, das Werk von Mitter-Olang käme als einzelnes Gemälde dabei nicht in Betracht, und doch ist selbst bei diesem Maria gekrönt dargestellt. Krippen- und verwandte Bilder im Hauptfelde finden sich erst bei den Erzeugnissen der Epigonen. Daraus darf man schließen, daß der verlorene Altar vor den Engeln eine große, feierliche Mariengruppe gezeigt hat. Diese muß von beiden Seiten durch die schon bei dem Vintler'schen Gemälde und später fortwährend wiederkehrenden Säulen eingerahmt gewesen sein, worauf wieder beiderseits nach der typischen Art je eine Heiligenfigur zur Füllung des großen Mittelschreines gedient haben muß. Eine davon ist so gut wie sicher der Heilige gewesen, dem, wenn nicht die ganze Kirche, so doch der Altar geweiht war. So sehen wir es bei der heiligen Margaretha des Vintler'schen Gemäldes, beim heiligen Wolfgang des großen Altars und sonst.

In das Ferdinandeum kam das Engelrelief aus Bozen. Unsere Betrachtung hat uns soeben gelehrt, daß es der Rest eines imposanten Altarwerkes ist. Denn natürlich gehörte zu einem solchen großen Mittelschrein eine würdige Predella, die ganz sicher einen geschnitzten Mittelteil gehabt hat; ferner bedarf der Mittelschrein der Flügel, und zwar waren deren mindestens zwei, desgleichen hat die Predella Flügel gehabt. Über die Ausschmückung aller Flügel läßt sich nichts vermuten, sie können gemalt oder mit Reliefs bedeckt gewesen sein. Weiter wäre der Gedanke ansprechend, daß nach der Pacher'schen Art, die er bei seinen zwei größten Werken, den Altären von Gries und Sankt Wolfgang, geliebt hat, die Außenkanten des Schreins mit je einer Statue besetzt gewesen wären. Endlich versteht sich eine großartige architektonische Bekrönung von selbst, deren Leitgedanken bereits in dem den Mittelschrein überdeckenden Baldachin gegeben waren. Und so ersteht vor unseren Augen das Bild eines herrlichen Altarwerkes von größter Ausdehnung nicht nur, sondern, wie die Engel beweisen, auch von auserlesenem Kunstwerte. Denn wie sollten die Hauptfiguren nicht von hervorragender Schönheit gewesen sein, wenn schon an Nebengestalten so viel Fleiß, Geist und Stimmung verwandt wurde? Welches aber war dies Prachtwerk? Nur von einem haben wir Kunde, und wissen, daß es vollendet und ausbezahlt worden ist, wissen von seinem Untergange. Es stand in Bozen und war der in den Jahren 1481—1484 ausgeführte Altar des heiligen Michael in der dortigen Pfarrkirche. Und so können wir uns auch denken, daß der Altar, zu dem die vier Innsbrucker Engel gehört haben, als Seitenfigur rechts von der Madonnengruppe den heiligen Michael gezeigt hat, ganz zweifellos nahe verwandt mit den beiden im Grieser und Sankt Wolfganger Altar, dem letzteren aber vielleicht näher stehend, weil dieser der jüngere war. Und so dürfen wir unsere vier Engel als einen letzten Überrest jenes Altarwerkes ansehen, dessen Verlust darnach nicht genug zu beklagen ist. Lernen wir wohl auch den heiligen Michael noch kennen?

* * *

Unmittelbar nachdem im Jahre 1467 der Propst Leonhard Pacher, bis dahin Pfarrer in Pfalzen bei Bruneck, sein Amt in Neustift angetreten hatte, ging er daran in letzterem Orte die Stiftskirche mit einem neuen Chore zu versehen und neben dem Hauptkirchengebäude eine Presbyterialsakristei zu errichten. Die Anfertigung der Malerarbeiten in letzterer bestellte er, wie man trotz des Fehlens eines schriftlichen Beweises mit Sicherheit annehmen darf, bei Michael Pacher. Daraus ohne weiteres auf ein Verwandtschaftsverhältnis zwischen beiden Männern zu schließen, ginge trotz der Wahrscheinlichkeit, die die Sache hat, doch zu weit. Die Beantwortung der Frage würde auch ohne größeres Interesse sein. Als Reste der damals ausgeführten Arbeiten sind in dem Gewölbe der Sakristei die vier Figuren der lateinischen Kirchenväter erhalten. Bedauerlicherweise sind die Flächen, in denen die Figuren untergebracht waren, neuerdings durch Malerei in Vierpässe verwandelt worden, ihre Nasen schneiden tief in die Bilder ein und verderben diese. Man kann wohl annehmen, daß die Wahl der Kirchenväter auf den besonderen Wunsch des Bestellers zurückzuführen ist, der Maler hätte sich sonst vermutlich kaum eine derart ungünstige Lage für seine Figuren ausgesucht. Die Betrachtung dieser Kirchenväter erfordert eine recht unbequeme Kopfhaltung und ein scharfes Auge. Trotzdem ist die Ausführung mit bewunderungswürdiger Feinheit gelungen. Nur eins ist an ihnen auszusetzen, nämlich, daß die Bilder nicht, wie ihre Lage es verlangt hätte, in Untersicht ausgeführt sind, sondern unter dem Gesichtswinkel der Tafelmalereien, die wir gewohnt sind, nicht wagerecht über uns, sondern senkrecht vor uns zu sehen. Jene Stilwidrigkeit, gegen die zahlreiche Kirchenmaler auch heute noch kein Bedenken haben, zeigt sich in großartigster Weise überwunden

Bild 35.
Sankt Wolfgang.
Predigt
St. Wolfgangs.
(Text Seite 64.)

Verlag G. Müller
München.

bei den in der Barockzeit wirkenden großen Meistern der dekorativen Malerei. Aber es wäre auch bereits von Pacher nicht zuviel verlangt gewesen, daß seine Neustifter Kirchenväter aus der Froschperspektive gemalt gewesen wären. Zeigt doch der Welsberger Bildstock mit demselben Gegenstande eine geradezu überraschende Beherrschung der Perspektive und die bereits zuvor gewürdigte Virtuosität in der Durchführung von Untersichten. Hiervon abgesehen, sind die Neustifter Kirchenväter ganz vortreffliche Werke. Wieder finden wir sie wie beim Welsberger, Brunecker und Taistener Bildstock in Begleitung der Evangelisten-Symbole — nicht ihrer eigenen Attribute, von denen später die Rede sein wird — aber in Neustift mit ihnen auf derselben Bildfläche vereinigt, jedoch ohne daß eine Beziehung zwischen ihnen und den Symbolen sichtbar wäre. Von den letzteren führt ein jedes ein Spruchband mit sich. Neben Sankt Hieronymus verkündet der Markuslöwe: Ecce ego mitto angelum meum. Der Adler des heiligen Johannes meldet neben Sankt Ambrosius: In principio erat verbum et Deus. Zur Seite des heiligen Gregor steht der Engel des heiligen Matthäus und sein Spruchband zeigt die Überschrift: Liber generationis Jesu Christi Domini. Endlich beginnt der Lukas-Stier neben Sankt Auguſtin zu erzählen: Fuit in diebus Herodis regis. Die Kirchenväter sehen wir an ihren mit Decken aus Goldbrokat belegten Pulten sitzen. Sankt Gregor ⟨Bild 45⟩ beschaut seine eben angespitzte Feder, Sankt Hieronymus und Sankt Ambrosius lesen, Sankt Augustin schreibt. Einem jeden trägt die Taube des Heiligen Geistes Worte himmlischer Offenbarung zu. Die Andeutung der Räume, in denen die heiligen Männer hausen, ist außerordentlich eingeschränkt. Nichts von der ausführlichen Schilderung der Welsberger Malereien. In Neustift sehen wir nur ein Weniges von den mit bunten Fliesen belegten Fußböden, den Fond füllen Brokatteppiche, und davor stehen in starker Verkürzung die Sessel und Pulte der Heiligen. Somit fällt die räumliche Vertiefung so gut wie ganz fort, und die Darstellungen machen den Eindruck von Reliefs. Unbedingt hat der Maler Recht damit gehabt, daß er uns nicht wie in Welsberg den Blick in hinter dem Bildrahmen gedachte Räume hat vortäuschen wollen. Die Lage an dem Gewölbe schloß das von selbst aus. Anders war es in Welsberg, wo die Vertiefung der Betstocknischen gewissermaßen einen Vorraum für dahinter liegende Gemächer abzugeben schien. Daß trotzdem wieder die Andeutung der räumlichen Vertiefung nicht ganz unterblieben ist — die perspektivisch gemalten Fußbodenfliesen sorgen dafür — ist mit Rücksicht auf die Dekoration eines Innenraumes erfolgt. Bei der Außenmalerei an der Kirche von Innichen sahen wir, daß von dergleichen überhaupt keine Rede war. Die Strenge der Reliefmalerei, die wir dort beobachteten, zeigt sich in Neustift, den anderen Bedingungen der Situation angemessen, gemildert. Wenn die Malerei von Innichen besser erhalten wäre, so würde auch der charakteristische Unterschied der farbigen Behandlung besser zur Geltung kommen. In Neustift geht sie bewußt und absichtlich auf intime Wirkungen aus, an Stelle der statuarischen Figuren sehen wir Menschen aus der Wirklichkeit, voll starker innerer Bewegung. Wir beobachten sie bei ihren Beschäftigungen, und ihr Lauschen auf die von der Taube zugetragenen Botschaften bringt szenisches Leben in die Bilder, ja es fehlt nicht an jenem uralten typischen genrehaften Zuge des Anspitzens der Feder, dem wir bei den Kirchenväterdarstellungen des Pacher'schen Bilderkreises seitdem immer wieder begegnen. Wer gerade die Feder schneidet und mit scharfem Blicke ihre Spitze prüft, ist dabei unerheblich. Die Vereinigung der vier Figuren auf gleicher Fläche mit den Evangelisten-Symbolen, von denen sie augenscheinlich keinerlei Notiz nehmen, ist nicht eben glücklich. Vermutlich ist auch daran der Besteller Schuld, der sicher besser getan hätte, wenn er die eigentlichen Attribute der vier Heiligen wählte. Bei den drei Bildstöcken ist die Unnatürlichkeit vermieden, weil die Heiligen und die Symbole einander nur benachbart, aber durch festen gemalten Rahmen gleichzeitig getrennt

sind. Schon daß die Zuteilung der Symbole an die Kirchenväter hier und dort nicht die gleiche ist, beweist, daß diese Figurenpaare innerlich miteinander keinen unlösbaren Zusammenhang haben. — Werfen wir noch einen Blick auf die Ausführung der Heiligengestalten, so bemerken wir, wie die Köpfe stark individuell sind, durchaus von einander abweichen, und wir werden beim Münchener Kirchenväter-Altar Motive aus Neustift wiederfinden, die bei jenem späteren Werke zur größten Vollendung gebracht worden sind. Dazu gehört die Figur mit dem scharf geschnittenen, hageren Gesicht, in Neustift Sankt Gregor, in München Sankt Ambrosius. Überaus sprechend sind die brillant gezeichneten Hände. Die Gewänder zeigen bedeutend stilisierten Faltenwurf mit kräftigen Licht- und Schattenkontrasten ⟨außer beim heiligen Augustin⟩ und die Ausführung der Einzelheiten, der Stickereien und dergleichen, ist überaus subtil. Dasselbe gilt von den Brokathintergründen. Alles zusammen genommen zeigt eine so nahe Verwandtschaft der Neustifter Kirchenväter mit denen des Münchener Altarwerkes, daß daraus nicht allein die Herkunft aus der Pacher'schen Kunst als erwiesen anzusehen ist, sondern, daß man diese Figuren als Vorgänger der Münchener ansehen darf. Dieses nahen Verhältnisses wegen aber bin ich nicht geneigt, ihnen eine allzu frühe Zeitstellung zuzuweisen, etwa gleich neben den Kirchenvätern von Welsberg. Von diesen trennt sie eine weite Kluft. Darum daß der Propst 1467 sein Amt antrat, konnte er doch noch keineswegs im gleichen Jahre malen lassen, vielmehr mußte die Presbyterialsakristei doch erst gebaut sein, und es ist unbekannt, wann damit begonnen und geendet wurde. Der Propst Pacher hat bis

Bild 36.
Sankt Wolfgang, St. Wolfgangs Krankenheilung.
Text Seite 66

Verlag G. Müller, München.

1483 gewaltet, der jetzt in München befindliche Kirchenväteraltar aber ist 1486 bestellt worden. Außer ihm existiert noch ein solcher Altar, der im Besitze des Innsbrucker Ferdinandeums ist. Auf ihn wird noch genauer zurückzukommen sein. — In der Presbyterialsakristei zu Neustift ist auch der schlichte kreisrunde Schlußstein des Kreuzgewölbes mit einer Malerei geschmückt. Sie stellt die Madonna in Halbfigur dar, das nackte Kind auf den Armen haltend. Sie trägt über dem Brokatuntergewande einen am Halse durch eine viereckige Spange zusammengehaltenen Mantel. Das Haupt, von dem lange Locken herniederwallen, ist mit einem Schleier bedeckt, über dem die heilige Jungfrau die Krone trägt; hinter dem Haupte ist der Heiligenschein. Um seine Figuren nicht allzu klein machen zu müssen, ist der Maler mit den Heiligenscheinen und der Krone über den Rand der Bildfläche hinausgegangen und hat auch dem Kopfe der Madonna eine gezwungen geneigte Haltung gegeben. Das Gesicht entbehrt des tieferen Ausdruckes. Besser ist das des Kindes. In fröhlicher Stimmung schaut es an der Mutter vorbei, während es mit der linken Hand nach deren Kinn faßt. Die Aktzeichnung läßt bedenklich zu wünschen übrig, zumal Arme und Beine leiden außer an Verzeichnungen an einer Überfülle von Ringelfalten, die nicht sowohl die weichen Formen des kindlichen Körpers charakterisieren, als vielmehr den Eindruck machen, als habe das Kind eine zu weite Haut erhalten. Die Arbeit kann unmöglich von demselben Meister stammen, der die Kirchenväter gemalt hat, sondern ist die Leistung eines ungewandten Gehilfen.

Bild 37. Sankt Wolfgang, Sankt Christophorus ‹nach Dahlke› ‹Text Seite 66.›

Von einer anderen Hand ist die ganz nahe verwandte Madonna in der Pfarrkirche von Taisten ‹Bild 46›. Wir haben von diesem im Gsiesertale in reizender Lage unweit von Welsberg befindlichen Orte schon oben gesprochen. Die Pfarrkirche stammt aus dem Jahre 1151 und ist 1771 erweitert worden. Ihre Hauptsehenswürdigkeit ist die Sankt Erasmuskapelle, die sich eine Anzahl von Angehörigen des Geschlechtes der Edlen von Welsberg zur Ruhestätte ausersehen haben. Auf ihre Grabdenkmäler und Totenschilde blickt vom Schlußstein des Gewölbes das Bild der Madonna hernieder. Wiederum ist es in einen Kreis komponiert, aber sorgloser als sein Kollege hat der Maler die Fesseln des Raumes gesprengt und ist auch mit dem Ärmel der Madonna und mit dem das Kind einhüllenden Tuche über den Rand der Innenfläche hinausgegangen. Wiederum hält die Muttergottes das Haupt nach links gesenkt und verleiht mit ihren Händen dem Kinde dieselbe Stütze wie in Neustift. Jenes hat auch dieselbe Haltung, außer daß es statt nach dem Kinn der Mutter nach deren Gewande greift. Die Aktzeichnung ist besser, die Arme und Hände freilich lassen arg zu wünschen übrig. Aber die Wirkung im Ganzen ist kräftig, der Eindruck des Körperlichen gut herausgearbeitet. Dasselbe ist auch bei dem Neustifter Madonnenbilde der Fall, an beiden Orten dank der Geschicklichkeit der Lichtführung. Die Farben sind infolge des spärlichen, in Taisten so gut wie ganz fehlenden Tageslichtes völlig unversehrt erhalten und von großer Zartheit und Milde. Die Zeit der Entstehung dieses Bildes hat einen rückwärts abgrenzenden Termin durch die auf einem der Grabsteine befindliche Inschrift, welche mitteilt, daß diese Begräbniskapelle ihre Erbauung einem im Jahre 1470 gestorbenen Ritter von Welsberg

verdankt. Damit ist aber der spätere Zeitpunkt, wo die Madonna gemalt ist, nicht festgelegt, und infolge ihrer Ähnlichkeit mit der von Neustift und der zeitlichen Zusammengehörigkeit der letzteren mit den dortigen Kirchenvätern brauchte sie auch erst mit diesen gleichzeitig angenommen zu werden, was nach dem oben Gesagten annähernd auf die letzten siebziger Jahre herauskommen würde. — Noch erwähnt sei, daß auch die mit der Jahreszahl 1490 versehene ‹ob damals auch erbaute?› Friedhofskapelle zu Taisten im Gewölbe ihrer Chornische reichen malerischen Schmuck trägt. Man sieht in den sieben Feldern die Gestalt Gottvaters, zwei Engel mit Schriftbändern, auch die Evangelistensymbole. Semper, der früher diese Malereien dem Michael Pacher zuschrieb, ist neuerdings dazu gekommen, sie als Werke des Malers Simon von Taisten anzusprechen. Da der Stil allerdings von dem des Pacherkreises abweicht, so mag man seiner jetzigen Auffassung, wenn schon mit Vorbehalt, zustimmen.

Bild 38. Sankt Wolfgang, Sankt Erasmus. (Text Seite 67.)

Verlag G. Müller, München.

DIE WERKE DER NEUNDLINGERSCHEN STIFTUNG

Als am 24. April 1486 der Brixener Domprobst Wolfgang Neundlinger starb, hinterließ er ein Testament, in welchem die Stiftung von drei Altären ausgesprochen war. Einer war allen Heiligen zugedacht, der andere dem heiligen Laurentius, der dritte den vier großen lateinischen Kirchenvätern ‹Bild 47›. Der letztere, der uns hier beschäftigen soll, wurde in der Allerheiligenkapelle des Domes aufgestellt und blieb seit seiner am 13. März 1491 erfolgten Weihe daselbst, bis vor dem Neubau des Domes die Kapelle abgebrochen und der Altar zerstört wurde. 1745 befand sich der Altar schon nicht mehr in Brixen, sondern in der Sammlung des Klosters Neustift. Seine Malereien sind 1812 in bayerischen Besitz gekommen, haben sich bis 1872 in Schleißheim aufgehalten, um darnach in Augsburg untergebracht zu werden. Von den Flügeln waren die auf ihren Außenseiten befindlichen vier Gemälde mit Szenen aus dem Leben des heiligen Wolfgang in älterer Zeit abgesägt, wurden aber zum Glück von den zugehörigen Hauptteilen nicht getrennt. Die beiden Figuren des Mittelfeldes, Sankt Gregor und Sankt Augustin kamen 1890 in die Münchener Alte Pinakothek. Auch sie hatte man von einander getrennt und jeden gesondert eingerahmt. Wirkte schon dies störend, da die perspektivische Zeichnung der Bilder auf ihren ungetrennten Zusammenhang berechnet ist, so war dies bei den zwei Flügelbildern, wenn man sie in der Augsburger Galerie betrachtete, noch weitaus mehr der Fall. Jetzt sind sie auf Veranlassung des Generaldirektors v. Tschudi alle vier in der Pinakothek wieder vereinigt, auch die Rahmenleisten

zwischen den zwei mittleren beseitigt, und so gewährt nun der Kirchenväteraltar endlich nach Jahrhunderten wieder den ungestörten und herrlichen Anblick, den er seinem großen Künstler ursprünglich verdankt. Die Wolfgangsbilder sind aber nicht wieder an den Rückseiten der Flügel befestigt, was angesichts der für das Museum maßgeblichen Zwecke des Studiums und der ruhigen Konservierung auch sicher das Beste ist. Unsere Abbildung zeigt den Kirchenväteraltar zwar auch vollständig, aber die Teile sind noch nach dem erst ganz neuerdings beseitigten Zustande nebeneinander gestellt.

Wir betrachten fürs erste die vier Bilder der Außenseiten. Auf den Rückseiten der beiden Flügel wurden, sicher auf besonderen Wunsch des Bestellers Wolfgang Neundlinger, vier Szenen aus der Legende seines Schutzheiligen, des heiligen Wolfgang von Regensburg, gemalt. Bis in ziemlich neue Zeit glaubte man die Darstellungen zur Lebensgeschichte des Nikolaus von Cusa, Bischofs von Brixen, in Beziehung setzen zu sollen. Doch ist dieser erst 1464 gestorben, war also ein Zeitgenosse Pachers und zu dessen Lebzeiten schon nicht allein Bischof, sondern schon vorher Kardinal, hätte also in dieser Würde dargestellt werden müssen, wenn er überhaupt den Heiligen angehört hätte. Der Bischof, von dessen bildlicher Darstellung wir hier sprechen, ist aber auf allen vier Gemälden mit dem Heiligenscheine dargestellt. Die Legende des heiligen Wolfgang enthält außerdem die Schilderung sämtlicher vier Vorgänge. Das erste Bild zeigt den Heiligen, wie er den Teufel zwingt, ihm dienstbar zu sein. Eine Darstellung, die für unser heutiges Empfinden infolge der Art, wie der Widersacher dargestellt ist, etwas allzu Groteskes hat. Der Kontrast des guten und bösen Prinzips erscheint uns übertrieben. Für die Zeitgenossen des Malers war er es jedenfalls nicht, sonst würde er die Sache nicht so ausgeführt haben. Man denke an den ähnlichen Gegensatz auf Dürers »Ritter, Tod und Teufel« oder an die zahlreichen Höllen- und Versuchungsbilder niederländischer Maler. Der Teufel auf unserem Bilde ist eine magere grüne Mißgestalt mit Bocksfüßen, Pferdeschweif, zackigen Fledermausflügeln, Krallenhänden, Hauern eines Ebers, einem Horn auf der Nase, roten Augen, feuerspeienden Ohren und einem Hirschgeweih auf dem Kopfe. Wieviel feiner ist der Teufel bei der Versuchungsszene auf dem Altar von Sankt Wolfgang geschildert! Dafür übertrifft freilich hier die Figur des Heiligen die Christi auf jenem erwähnten Bilde. Mit ruhiger, würdiger Geberde, in vollem Ornat, dessen Falten schön fließen und malerisch, wenn auch nicht eben richtig geknickt sind, steht Wolfgang mit beschwörend erhobener rechter Hand vor dem Ungeheuer, das ihm das Missale halten muß. Das Antlitz ist tiefernst, individuell gebildet; es kehrt auf allen jenen drei Bildern dieser Serie wieder, auf denen Wolfgangs Gesicht überhaupt zu sehen ist. Ort der Handlung ist eine recht tirolisch aussehende Straße. Sie zieht sich geradeaus tief in den Hintergrund hinein und ist etwa in ihrer Mitte durch eine schlichte Bogenarchitektur, eine Art von Brücke, auf der mehrere Personen stehen, unterbrochen. — Das zweite Bild ‹Bild 48› erinnert daran, wie Sankt Wolfgang mit der Reform der Frauenklöster Ober- und Niedermünster beschäftigt war. Damals geriet er in Zweifel, ob strengere oder mildere Gelübde verlangt werden sollten, und betete in der Kirche zu Gott, es möchten zum Zeichen, daß erstere die richtigeren wären, die heiligen Geräte auf dem Altar ihren Platz wechseln. Da kam ein Engel und verschob die Monstranz. Auf dem Bilde sehen wir, wie das Wunder sich vollzieht, während Sankt Wolfgang, der das Antlitz in den Händen verborgen hält, von der Erscheinung des Sendboten nichts gewahrt. Das Bild besitzt bedeutende malerische und zeichnerische Qualitäten. Besonders auffällig und sicher von Mantegna beeinflußt ist die verkürzte Gestalt des Engels, bei der nur der Ansatz des rechten Flügels verunglückt ist, während sie gegenüber dem senkrecht herabflatternden Engel auf dem Taufbilde des Sankt Wolfganger Altares einen erheblichen Fortschritt zeigt. Die Stoffmalerei beim Ornate des Heiligen,

sowie die Perspektive der Architektur zeigt die bekannten Vorzüge. Letztere sogar noch größere infolge ihrer schlichteren, von allem unnötigen Beiwerk freien Durchführung. Für die bei den Pacherbildern unentbehrliche räumliche Vertiefung ist vermittelst einer spitzbogigen Tür gesorgt, die rechts im Hintergrunde einen Blick nach einer in weitester Ferne sich verlierenden Landschaft gestattet. Diese zeigt in dem geschlängelten Flusse, an dessen rechter Seite ein Felsen unvermittelt aufsteigt, Motive, die wir schon bei dem Wolfganger Predellenbilde der Heimsuchung kennen gelernt haben. – Das dritte Bild verherrlicht die sieghafte Beredsamkeit und Weisheit des heiligen Wolfgang beim Gespräche, das er mit einem Ketzer über die Menschwerdung Christi führte. Wir sehen den Ungläubigen in prächtiger Gewandung, die seine hohe Stellung andeutet, umringt von Gesinnungsgenossen dasitzen und gewahren an seiner unwilligen Miene, daß er dem heiligen Bischofe nichts Stichhaltiges zu antworten weiß. Seine Figur samt der Kopfbedeckung, der ganze Bau des Gesichtes erinnert lebhaft an den Pharisäer vorn rechts auf der St. Wolfganger Szene Christi mit der Ehebrecherin. Die Disputation endigt offenbar damit, daß Wolfgang das letzte Wort behält, allerdings, wie es scheint, ohne die Hauptpersonen bekehrt zu haben. Zu diesen letzteren gehört ein Mann in spitzer Mütze, der im Mittelgrunde sitzt und die Rechte abwehrend gegen den Heiligen erhoben hat. Einem anderen neben ihm aber scheinen Wolfgangs Worte doch zu Herzen zu gehen, denn er legt dem Zweifler die Hände mit einer Geberde auf die Schulter, als wollte er ihn zur Nachgiebigkeit ermahnen.

Bild 39. Sankt Wolfgang, Einzelheit zu Bild 38. (Text Seite 67.)

Verlag G. Müller, München.

Schön ist der Gegensatz der Laienfiguren gegen die der Geistlichen rechts zum Ausdruck gebracht. In würdevoller ruhiger Haltung steht Sankt Wolfgang da. Seinem leicht zur Rechten geneigten Kopfe sieht man die Schärfe des Nachdenkens an, seine Hände wiederholen die dozierende Bewegung, die wir schon am Wolfganger Altar ‹bei der Versuchung und der Wolfgangspredigt› kennen gelernt haben. Sie kommt auf Werken derselben Zeiten noch öfter vor; so auf dem Bilde des thronenden Petrus von Jan Polack in der Sankt Peterskirche zu München, sowie bei der vom selben Künstler herrührenden, jetzt im Bayerischen Nationalmuseum befindlichen Geißelung Pauli, einem Teile des ehemaligen, 1479 bestellten Hochaltares der Münchener Frauenkirche. — Hinter Sankt Wolfgang werden zwei seiner Begleiter, in Dalmatiken gekleidete Diakone, sichtbar. Die Szene spielt, wie es scheint, nicht in der Kirche, sondern im gewölbten Hauptschiffe eines Versammlungsraumes, dessen Seitenschiff eine gerade Balkendecke trägt. — Endlich das vierte Bild: Sankt Wolfgang und der Dieb. Wir schauen ins Innere eines Schlafgemachs, das eine kassettierte Decke, links eine ins Freie führende Tür, rechts Fenster besitzt. In dem Gemache steht ein Bett mit reicher, durchbrochener, geschnitzter Rückwand am Kopfende. Über Stangen, die an der Decke befestigt sind, sieht man ein karriertes Bettuch, weiße Wäsche, sowie einen mit Pelz besetzten Mantel hängen. Durch die offene Tür ist soeben schnellen Schrittes Sankt Wolfgang eingetreten und hält einen Mann am Arm gefaßt, der, völlig unbekleidet, sich von dem Bette emporrichtet. Gedeutet wird der Vorgang auf die von der Legende überlieferte Geschichte, daß ein Dieb sich in Wolfgangs Wohnung eingeschlichen habe, um Kleider zu entwenden, an denen es ihm gänzlich fehlte. Statt den Unglücklichen der Strafe zu überliefern, erbarmte sich der Heilige seiner und schenkte ihm die Gewänder. Man kann aber die Szene wohl auch als eine Krankenheilung auffassen. Was es auch sei, so ist sie jedenfalls aufs beste gelungen. Besonders auffällig ist die Aktfigur, die treffliches Studium zeigt und nur in der Zeichnung des verkürzten rechten Oberschenkels nicht sonderlich geglückt ist. Der Kopf wirkt durch das reichliche Lockenhaar etwas umfänglich, ist aber in der Verkürzung vortrefflich gelungen und übertrifft an Lebendigkeit jenen des Bischofs, wieder eins der vielen Beispiele bei der alten Kunst, für die kräftigere Entfaltung des Naturalismus bei niedrig profanen Gegenständen gegenüber der stilisierten Feierlichkeit bei den Inhabern höchster geistlicher und auch weltlicher Würden.

Wir wenden uns nunmehr der Betrachtung der inneren Altarfläche zu. Die Flügel haben je eine Höhe von 2,06 m bei einer Breite von 0,91 m, das Mittelstück ist 2,16 m hoch und 1,96 m breit. Die Bilder sind auf das in Tirol so beliebte Zirbelholz gemalt. Die lebensgroßen Bilder der vier Kirchenväter nehmen vier schmalrechteckige Flächen ein, von denen zwei mit einander den Mittelteil des einstigen Altarwerkes ‹Bild 47›, die beiden anderen die Flügel bilden ‹Bild 47a›. In der Mitte sitzen Sankt Augustin und Sankt Gregor, im Flügel links sieht man Sankt Hieronymus, rechts Sankt Ambrosius. Sie alle haben Attribute bei sich, dieselben, deren Bedeutung bereits bei der Besprechung der Predellenflügel des Altars von Sankt Wolfgang erläutert wurde. Hier kommt noch die bei jenen Halbfiguren überall fehlende Taube hinzu. Eine prächtig gezeichnete Architektur bildet für einen jeden der vier Kirchenväter in der Pinakothek ein kleines Gehäuse. Seine vorderen sichtbaren Pfeiler sind mit feinen, als Statuetten gedachten Figürchen geziert, die Dächer bilden mehreckige Baldachine, die mit elegantem, aus einander durchschneidenden Kielbögen und dergleichen gebildetem Mastwerk und reich gezeichneten Krabben geziert sind. Ein jedes der vier Gehäuse ist rückwärts durch prächtige Brokatvorhänge abgeschlossen. Drinnen sitzen die Kirchenväter, ein jeder in der Tracht seines historischen oder legendarischen geistlichen Standes, also Gregor als Papst, Hieronymus als Kardinal, Augustinus als Erzbischof, Ambrosius als Bischof. Doch geht die Reihenfolge von links nach rechts

nicht so. Neben einem jeden steht ein Lese- und Schreibpult. Nur Ambrosius macht sich mit diesem emsig zu schaffen und hält die Schreibfeder, um ihre Spitze zu prüfen, nahe vor die kurzsichtigen Augen. Die drei andern beschäftigen sich mit den Wesen, die ihre Attribute sind, also Hieronymus mit dem Löwen, der ihm die verletzte Tatze hinhält, Augustin mit dem Knaben, der das durch eine kleine Lache angedeutete Meer ausschöpfen will, Gregor mit dem emporsteigenden Kaiser Trajan. Neben Ambrosius liegt, von ihm nicht beachtet, das Kind in der Wiege, dessen Stimme ihn zum Bischof berief. Die Aufstellung dieser vier Nebenfiguren wirkt beim Münchener Kirchenväteraltar weitaus natürlicher als bei der Wolfganger Predella, wo sie alle auf der Tischplatte stehen. Ihre künstlerische Auffassung und Durchführung unterscheidet sich dagegen von der dortigen nicht wesentlich. Die vier Kirchenväter sehen wir in München in ganzer Figur gegeben. Die Haltung ist ruhig, feierlich und dabei doch bei keinem frei von einer starken Beimischung von Genrehaftigkeit. Sie äußert sich bei dreien in der lebhaften Anteilnahme an den symbolischen Wesen, mit denen sie sprechen, die ihr ganzes Interesse wachrufen. Mit innigem Mitgefühl betrachtet Sankt Hieronymus das verwundete Tier. Sprechend ist die Handbewegung beim heiligen Augustin, mit der Rechten zeigt er fragend auf das Wasser und den Löffel, und schon erhebt er die Linke staunend ob des Wortes der Weisheit, das ihm aus dem Munde des Kindes entgegentönt. Mit leichter Hand hebt Gregor Trajan aus den Flammen, dem Heiligen ist anzusehen, wie innig bereit er ist, die ihm zuerteilte Strafe auf sich zu nehmen. Eine Prachtfigur ist Sankt Ambrosius, bei dem die erwähnte Genrehaftigkeit ausgezeichnet zur Geltung kommt. Mit unübertrefflicher Lebensbeobachtung ist es geschildert, wie er, unwillig über die widerspenstige Feder, nachschaut, wo es fehlt, man sieht förmlich, wie er alsbald noch einen Versuch machen wird, um sie dann von neuem anzuschneiden. Die verschiedene Gemütsstimmung der vier Personen kommt außer in ihren Bewegungen, die so voll stärksten Lebens und doch maßvoll sind, in ihren Gesichtszügen zur Geltung. Hier sehen wir nicht einen Idealkopf, alle scheinen unmittelbar der Wirklichkeit entnommen, die damals so wenig wie heute in Tirol klassische Erscheinungen dargeboten hat. Könnten diese vier Männer statt ihrer feierlichen Gewänder solche des profanen Alltagslebens anlegen, so würden wir meinen, ihnen allen im Leben bereits begegnet zu sein. Dennoch sind sie nach meiner Auffassung nichts als stark individualisierte Fortbildungen von Grundbildern der älteren Kunst. So gehört das hagere spitze Gesicht des heiligen Ambrosius geradezu den typisch wiederkehrenden Erscheinungen an. Man vergleiche Pizzolos heiligen Gregor. Durchaus verschieden ist die Charakterisierung der vier Väter in München. Sie unterscheiden sich, als wären sie Vertreter der vier Temperamente. Es ist, als hätte sich der Künstler den heiligen Hieronymus als den

Bild 40.
Sankt Wolfgang, Sankt Elisabeth.
(Text Seite 67.)

Verlag G. Müller, München.

Pflegmatiker gedacht, den heiligen Augustin als Sanguiniker, Sankt Gregor als Melancholiker, Sankt Ambrosius aber als Choleriker. Die Durchführung der Einzelheiten ist bewunderungswürdig. Von der Architektur war schon die Rede; man beachte an ihr besonders auch den feinen Skulpturenschmuck. Prachtvoll ist ie Stoffmalerei. Ein jeder der Sitze hat als Hinterwand einen anders gezeichneten Brokatstoff. Die Gewänder zeigen wundervolle Stickereien. In feinster Vollendung sind die Mitren ausgeführt, ganz herrlich ist die Krone des heiligen Gregor und die Agraffe seines Gewandes. Letztere zeigt innerhalb eines Umrisses, der aus vier scharfen und aus vier abgerundeten Ecken besteht, die Auferstehung Christi. Wir werden bei späterer Gelegenheit genau derselben Agraffe und einer Krone, die der des Kirchenväteraltares überraschend ähnlich ist, wieder begegnen und dann Gelegenheit haben, sie als Material zu weiteren Folgerungen zu benutzen. — Die farbige Wirkung ist stark und dabei vornehm. Über den mit roten, grünen, weißen und grauen

Bild 41. Sankt Wolfgang, Sankt Johannes und Matthäus. (Text Seite 68.)

Verlag G. Müller, München.

Fliesen belegten Fußböden erheben sich die Sitze der Heiligen. Sankt Hieronymus trägt rotes Kardinalsgewand; Sankt Augustin ist in Schwarzblau gekleidet, Sankt Gregor in Rot, während bei Sankt Ambrosius Grün vorherrscht. Zu diesen lebhaft gefärbten Gestalten geben die Brokatteppiche die denkbar vornehmsten und wirkungsvollsten Hintergründe ab. Die Architekturen wechseln in einer weißlichen und rötlichen Tönung. Gold fehlt auch bei ihnen nicht und ist überhaupt nicht gespart, aber dabei doch in zurückhaltendster Art verwendet. Es erscheint mit großem technischen Geschick in die Stoffe der Gewänder und Teppiche mit eingewebt und ist also, der stark realistischen Art des Ganzen angemessen, nur noch zur Hebung der prächtigen Wirkung im allgemeinen berufen, übt nicht, wie bei älteren Werken und auch bei vielen, die wir im Zusammenhange mit Erzeugnissen des Pacherkreises bereits betrachtet haben, eine selbständige Herrschaft zu dekorativen Zwecken. Andrerseits kommt die Pracht und Feierlichkeit doch so weit zur Geltung, daß darüber die Äußerungen eines allzu weit gehenden Naturalismus zurückgedrängt und ihrer sonst möglicherweise schädigenden Wirkung beraubt werden. Man beachte die ängstliche Sorgfalt, mit der die »Krähenfüße« an den Augen oder die Bartstoppeln gemalt sind; man sehe, wie der heilige Gregor sein Pult bei Benutzung der beiden Tintenhörner mit roten und schwarzen Klexen bespritzt hat. Auch die bis in die letzte Einzelheit gehende Durcharbeitung jedes Perlchens an den Gewändern und

anderer scheinbar unbedeutender Dinge vermag wohl die Bewunderung über die Subtilität der Ausführung zu erhöhen, bleibt aber bei der Betrachtung des Ganzen völlig aus dem Spiel, weil sich dann nur der große Zug der Gesamtauffassung in Linie, Form, Farbe und Gedanken geltend macht.

Einen Flügelaltar, dessen Innenseiten die Darstellung der vier lateinischen Kirchenväter zeigen, besitzt auch das Ferdinandeum zu Innsbruck. Das 1,43 m hohe und 2,24 m breite Werk war früher im Besitze der Familie v. Anreiter bei Brixen, dann in Wiener Privatbesitz, ehe es seinen jetzigen Aufenthaltsort und damit doch wenigstens wieder den tiroler Boden erreichte. Ausgeführt ist die Malerei in Tempera und Öl. Während drei der Kirchenväter bei dem Innsbrucker Altar mit denen in Neustift und denen in München Ähnlichkeit besitzen, ist dies bei dem vierten, dem heiligen Ambrosius ‹Bild 49›, anscheinend nicht der Fall. Doch unterscheidet sich dieser Teil der Malerei, abgesehen von der durchweg

Bild 42.
Sankt Wolfgang, Sankt Markus und Lukas.
‹Text Seite 68.›

Verlag G. Müller, München.

festgehaltenen größeren Schlichtheit, von dem Ambrosiusbilde des Münchener Werkes genau betrachtet nur durch den Kopf des Heiligen und durch die Bewegung seiner linken Hand. Unstreitig ist die letztere in München geschickter behandelt, insofern der Künstler sie hier das Messer halten läßt, mit ihm hat Ambrosius die Feder geschnitten, deren Spitze er nunmehr sorgfältig untersucht. Aber gerade durch diese Beschäftigung, in der er für den Augenblick völlig aufgeht, hat der Münchener Heilige etwas allzu Genrehaftes bekommen. Weder bekümmert er sich um die Taube, die die Inspiration bringt, während die andern doch wenigstens einigermaßen, wenn zwar auch nur wenig mit ihr zu tun haben, noch nimmt er von dem Kind in der Wiege die mindeste Notiz, während doch die drei andern sich mit ihren Attributen eingehend beschäftigen. Der Innsbrucker Ambrosius hält zwar auch die Feder in der Hand, blickt aber keineswegs sie, sondern die Taube an, und indem er mit der Linken eine feierliche Bewegung macht, zeigt er, daß er ganz von dem Gedanken seines heiligen Berufes erfüllt ist. Sinnend schaut er, ohne auf irdische Nebendinge zu achten, und nimmt die Worte auf, um sie niederschreiben zu können. Das Wiegenkind ist auch bei ihm wie in München nur eine scheinbare Zutat, dazu bestimmt, ihn als heiligen Ambrosius kenntlich zu machen. Aber freilich lag für ihn, als er bereits Bischof war, die Zeit ja auch schon in der Vergangenheit, wo der Kindermund ihn, den Heiden, für das Amt bestimmt hatte. Zu einer Beschäftigung

Bild 43. Salzburg, Sankt Peter, Madonna mit Sankt Katharina und Margaretha. (Text Seite 69.)

Photogr. F. Hoefle, Augsburg.

mit dem Attribut, wie sie in der Legende der drei andern gegeben ist, liegt also für den heiligen Bischof Ambrosius kein Grund mehr vor. Aber auch die andern drei Innsbrucker Kirchenväter widmen den Attributen kaum die gleiche Aufmerksamkeit wie die Münchener, scheinen weit mehr auf die Taube zu lauschen. Ihre Gesichter entbehren der stark individuellen Ausführung, die für die Münchener so charakteristisch ist, sie stehen der mehr unpersönlichen Art näher, die der ältern kirchlichen Kunst eigen war. Ihre geistige Erfassung ist tiefer, hält sich von den Zufälligkeiten menschlicher Art ferner, und somit erfüllt der Innsbrucker Altar die Erfordernisse eines kirchlichen Werkes in höherem Grade als der Münchener. Dazu trägt auch das Gesicht des heiligen Ambrosius bei. Man hat eine porträtartige Auffassung darin finden wollen. Doch unterscheidet es sich nach dieser Richtung kaum wesentlich von den drei andern. Viel eher könnte man die Münchener Figuren im Verdacht haben, Bildnisse zu sein, doch glaube ich, wie schon oben auseinandergesetzt, auch dieses nicht. Das rundliche Antlitz des Innsbrucker Ambrosius finden wir schon zuvor ähnlich beim Hieronymus des Welsberger Bildstockes, wo auch die Handhaltung mit der Feder fast ganz dieselbe ist, und auch der sinnende Blick sich wiederholt. Von zwei andern der Innsbrucker Kirchenväter, dem heiligen

Bild 44.
Innsbruck,
Ferdinandeum,
Relief.
(Text Seite 72.)

Photogr. Hesse,
Innsbruck.

Gregor und Augustin, findet man Abbildungen bei Semper in der Zeitschrift des Ferdinandeums 1891. — Die Außenseite des Innsbrucker Kirchenväteraltars zeigt die Heimsuchung. Man sieht auf je einem der Flügel Maria und Elisabeth; die Ausführung ist von einer anderen, weit weniger geschickten Hand als der, welche die Innenbilder geschaffen hat.

Hier sei die Bemerkung angebracht, daß ich keinen Grund sehe, wie es bisher immer geschehen ist, als sicher anzunehmen, der Innsbrucker Kirchenväteraltar sei die vereinfachte Kopie des Münchener. Warum sollte es nicht möglich sein, daß vielmehr letzterer die reichere Wiedergabe des Innsbrucker Werkes wäre? Parallelbeispiele hätten wir an den beiden großen Altarwerken von Gries und Sankt Wolfgang, ersteres einfacher, letzteres prachtvoller, beide auf einerlei Grundgedanken beruhend. Mir scheint das Innsbrucker Werk mehr vom kirchlichen Geiste inspiriert, eher dazu bestimmt, abstrakte Ideen zu veranschaulichen; seine Formen sind einfacher, seine Figuren stehen den Auffassungen älterer Kunst näher. Die Münchener Kirchenväter sind in weit höherem Grade Individuen, ihre Tätigkeit ist aus der Wirklichkeit des täglichen Lebens entnommen, ungeachtet daß sie der Beschäftigung mit den Symbolen gilt. Es meldet sich in ihnen bereits das Vorwiegen konkreter Auffassung, ein Wahrzeichen des Zurücktretens der mittelalterlichen Mystik. Dieses innere Merkmal ist es in erster Linie, welches

für mich das Münchener Werk als das jüngere gegenüber dem Innsbrucker erscheinen läßt. Wenn also der Innsbrucker Kirchenväteraltar älter ist als der Münchener, so ist er zeitlich zwischen die Neustifter und Münchener Malereien zu setzen.

Wir besitzen, wie oben berichtet wurde, noch eine Reihe der Kirchenväter, nämlich die an der Predella des Altars von Sankt Wolfgang. Dort verließen sie, gleich denen in Innsbruck und München den unmittelbaren Zusammenhang mit der Architektur eines Gebäudes und waren bestimmt, als Teile eines Altarwerkes zu wirken. Die Kleinheit des zur Verfügung stehenden Raumes nötigte zur Beschränkung auf Halbfiguren, und da jetzt zum ersten Male die Attribute statt der Evangelistensymbole beigefügt wurden, so fiel deren Anordnung noch ziemlich unglücklich aus. Erst als bei den folgenden beiden Malereien die Dargestellten in ganzer Figur ausgeführt werden konnten, ließen sich jene Mängel der Komposition beseitigen. Gleichzeitig wurde dabei der etwas weichliche, nicht allzu bedeutende Gesichtstypus der Wolfganger Kirchenväter mit Recht aufgegeben und wieder auf die Kraft der Charakteristik zurückgegriffen, die die Gestalten wie die Gesichter der Neustifter Väter so besonders auszeichnet. — Somit würde die fünffache Bearbeitung des Kirchenväterthemas in folgender Reihe anzusetzen sein: zuerst die am Welsberger Bildstock, dann die in Neustift, beide getrennt durch einen zehn- bis zwölfjährigen Zwischenraum, stilistisch völlig verschieden, aber versehen mit den Evangelistensymbolen. Als dritte Bearbeitung folgen um 1480 die Halbfiguren der Kirchenväter an der Predella des Altars von Sankt Wolfgang, wo zuerst ihre persönlichen Attribute auftreten. Darnach der Innsbrucker Altar, bei dem sich wenigstens bei drei Figuren eine Ähnlichkeit mit denen von Neustift findet, während der Innsbrucker heilige Ambrosius eine abweichende Erscheinung erhalten hat. Endlich kommt als letzter der Münchener Kirchenväteraltar, bestellt als Wiederholung des Innsbrucker Werkes, offenbar unter Anwendung beträchtlich höherer Kosten, weshalb die Ausführung ungleich feiner und reicher werden konnte. Die Ausarbeitung der Charaktere ist hier außerordentlich subtil. Gerade dies Moment muß den Wünschen des Bestellers besonders entsprochen haben, der freilich nicht mehr imstande war, sich des vollendeten Werkes zu erfreuen.

Bild 45. Neustift, Stiftskirche, Sankt Gregor. (Text Seite 76.)

Verlag G. Müller, München.

DER SALZBURGER ALTAR UND ANDERE SCHNITZWERKE

Von der Entstehungsgeschichte des Hochaltars der Franziskanerkirche zu Salzburg, den Michael Pacher 1484 in Auftrag erhielt, ist in der Biographie des Meisters die Rede gewesen. Wir wissen, daß das Werk nicht völlig fertig geworden ist, die Predella blieb wegen Pachers Hinscheiden unausgeführt. Jedenfalls ist sie irgendwie ersetzt worden, der Altar ist aufgestellt gewesen, und wir erfahren aus Urkunden, daß er wiederholt gereinigt wurde. Als Hauptfigur enthielt er eine sitzende Madonna mit dem Kinde. Sie reichte diesem mit der Rechten eine Traube dar. Nach der symbolischen Auffassung des Mittelalters deutete diese, von der das Kind kostete, und sie herb fand, auf das künftige Leiden des Erlösers. Das Motiv findet sich auch bei andern mittelalterlichen Kunstwerken in Tirol, so in der Pfarrkirche von St. Lorenzen bei Bruneck. Schon bald erfreute sich an dem Salzburger Altar das Mittelstück, das Bild der thronenden Madonna, besonderer Beachtung und Verehrung, die sich äußerlich darin kundgab, daß das Bildwerk bekleidet und mit einem Rosenkranze versehen wurde. Die Kirchenvisitation 1613 hatte zur Folge, daß diese Zutaten beseitigt werden mußten. 1709 ist der Pacher'sche Altar abgebrochen worden, und seine Teile sind mit Ausnahme der Madonna seitdem abhanden gekommen. Sie bildet noch heute den Mittelteil eines Barockaufbaues. Als im Jahre 1865 die Figur einmal heruntergenommen war und genauer untersucht werden konnte, zeigten sich an den Knieen der Madonna Verstümmelungen. Außerdem waren die Arme des Kindes abgenommen und mit Scharnieren beweglich gemacht, beides um die Bekleidung der Gruppe und Änderungen ihrer Stellung zu ermöglichen. Die Haare des Kindes waren beseitigt und somit der Kopf völlig kahl, um das Aufsetzen einer Perücke und einer Krone zu ermöglichen. Dr. Spatzenegger, der damals die Gruppe untersuchte und abbildete, hat von ihr eine Beschreibung hinterlassen, von der hier das Wesentlichste mitgeteilt sei: »Die Statue ist in sitzender Stellung aus leichtem Holze geschnitzt, mißt in der Höhe

Bild 46. Taisten, Erasmuskapelle, Madonna. (Text Seite 78.)

Verlag G. Müller, München.

4 Fuß 2 Zoll und ist rückwärts unten ausgehöhlt. Das etwas auf die rechte Seite geneigte Haupt der Figur ist mit einem leichten Tuche so bedeckt, daß es den vorderen Teil des Kopfes und das offene, über die Brust und die Seiten hinabwallende, blonde, schön gelockte Haupthaar frei läßt. Die blauen Augen, halb sichtbar und niedergeschlagen, ruhen auf dem Christuskinde. Mit der linken Hand stützt sie das auf ihrem Fuße derselben Seite sitzende Kind, und in der rechten hält sie eine blaue Traube, die sie dem Kinde darzureichen scheint. Die Madonna ist mit einem einfachen Unterkleide angetan,

Bild 47. München, Alte Pinakothek, Kirchenväter-Altar (Mittelteil): St. Augustin und St. Gregor (Text Seite 82.)

Verlag G. Müller, München.

das, an den Körper eng anschließend, dessen schöne Formen zeigt, sich unter der Brust erweitert, und unter dem großen, faltenreichen Mantel verschwindet. Auf der Brust vereinigen sich die beiden Enden eines prachtvollen, goldenen, mit Nelkendessin besetzten Mantels, der vorzüglich die unteren Teile der Figur reich umhüllt und einen schönen Faltenwurf bildet, aus dem sich das Jesuskind in sitzender Stellung auf dem linken Knie aufbaut. Das Kind ist völlig nackt, nur teilweise von einem weißen Tuche bedeckt, auf welchem es sitzt, und das seinen rechten Schenkel zuhüllt, während es über den linken Fuß der

Madonna leicht hinabhängt. Die Figur des Kindes, nicht so elegant und schön modelliert wie die der Muttergottes, hat namentlich einen etwas großen Kopf und einen derben, massigen Körperbau. Das frische Gesicht schaut nach links gewendet frei in die Kirche und auf die Menge. Das Kind steht mit der zarten Mutter in einem eigentümlichen Kontraste.« Die hier gebrachte Abbildung ‹Bild 50› des alten Zustandes ‹nach Dahlke› erläutert die eben wiedergegebene Beschreibung hinlänglich. Man sieht, wie von den Knieen und dem dazwischen befindlichen Teil des Gewandes der Madonna ein großes Stück in roher

Bild 47a. München, Alte Pinakothek, Kirchenväter-Altar ‹Die Flügel›: St. Hieronymus und St. Ambrosius ‹Text Seite 82.›

Verlag G. Müller München.

Art heruntergehauen ist, erkennt deutlich an den Armen des Kindes die Vorrichtungen, sie beweglich zu machen, und ist somit nicht in der Lage, genau zu sagen, welche Stellung sie ursprünglich gehabt haben. Das kahle Köpfchen schaut bedauerlich genug aus, aber doch sieht man an dem lieblichen Gesicht, welchen erfreulichen Eindruck es einst gemacht haben muß. Vergleicht man den alten Zustand mit dem, welchen die Gruppe ihrer 1890 erfolgten Herstellung verdankt ‹Bild 51›, so zeigt sich dabei eine Reihe wesentlicher Unterschiede. Am besten sind der Kopf und der Oberkörper der Madonna konserviert.

Doch hat die Hand eine gezierte Stellung erhalten, und die Haltung der Traube, die ehemals ruhig und natürlich in der Hand lag, erscheint jetzt, wo sie zwischen dem vierten und fünften Finger schwer herabhängt, unwahrscheinlich und gesucht; die linke Hand dient nicht mehr so kräftig wie einst zum Festhalten des Kindes. Ausgebessert zeigt sich der Defekt vor den Knieen, dabei ist aber an dem Faltenwurfe ganz erheblich herumgemodelt worden, wodurch dessen alte charakteristische und kräftige Art verwischt und ihres Stiles beraubt ist. Völlig verunglückt ist die Figur des Kindes. Statt der natürlichen und leichten Art, mit der es ehemals in dem umhüllenden Linnen saß und an dem großen Bausche des mütterlichen Gewandes Halt für die Füße fand, wobei gleichzeitig die Linien der unteren Gliedmaßen sich dem Flusse der vertikal strebenden Hauptlinien der Gruppe anschlossen, in ihr aufgingen, hat man jetzt das Kind so gesetzt, daß es beide Beinchen wagerecht gegen die rechte Hand der Mutter ausgestreckt hält, wodurch das rechte bis auf die Fußspitze überhaupt unsichtbar ist, während das linke mit seiner horizontalen Linie die Erscheinung der Madonnenfigur quer durchschneidet. Auch das so anmutig wirkende Tuch ist geschwunden. Der mit recht unglücklicher Bewegung nach vorn gedrehte Oberkörper wirkt weichlich, und der Kopf mit seinem faden Lächeln ist gar verunglückt und verwischt vollständig den einstigen, von Pacher mit so hohem Feinempfinden durchgeführten Gegensatz gegen das liebliche Gesicht der Madonna. Man sieht, es ist wenig genug, was übrig geblieben ist, um von der künstlerischen Bedeutung des Werkes, das als letzter Meilenstein am Lebenswege Pachers stand, noch einen Begriff zu geben. Aber die zum Glück erhaltene Abbildung des alten Zustandes der Madonnengruppe ermöglicht doch noch, daß wir wenigstens eine Ahnung von der Fülle des Schönen erhalten, was hier verloren gegangen ist. Um nur von der materiellen Kostbarkeit der alten Madonnenfigur einen Begriff zu geben, sei die Nachricht mitgeteilt, daß, als sie 1890 hergestellt werden sollte, der Kämmerer des Domstiftes sich die erhebliche Mühe machte, alles alte Silber und Gold von der Statue herunterzuschaben. Nachdem es eingeschmolzen und geläutert war, brachte es nicht weniger als 512 Gulden ein. Die Erwähnung des Silbers läßt vermuten, daß es sich nicht mehr um die ursprüngliche Fassung aus der Pacher'schen, sondern um eine aus der Barockzeit gehandelt hat.

Bei der Salzburger Madonna sind wir nicht in so günstiger Lage wie bei dem Bozener Sankt Michaelsaltar, den wir auf Grund des oben besprochenen und abgebildeten Engelreliefs, sowie einer sogleich noch zu betrachtenden Figur wenigstens im großen Ganzen wieder vor unserem inneren Auge erstehen lassen können. Von dem Salzburger Werke kennen wir weiter nichts als die Madonnengruppe und wissen, daß seine Predella nicht fertig geworden ist. Die erhaltene Figur aber beweist, daß das Ganze auf erheblichster Höhe der Kunst gestanden haben muß. Sie ist eine Schöpfung, die jener von Gries ebenbürtig zur Seite steht, von der sie doch um ein vielleicht zwei Jahrzehnte getrennt ist. Noch immer offenbart sich in ihr die Hoheit und Weihe der Pacher'schen Bildnerei, die Vollendung der Form, sowie das wundervolle Talent, Schlichtheit und Pracht in der Ruhe der Haltung und in dem reichen Schatten- und Lichtspiele des Faltenwurfs zu vereinigen. Noch immer spricht aus den Zügen Mariä die wunderbare Demut, das Leben einer Seele, deren irdisches Wesen göttlich verklärt ist. Technik und Stimmungsgehalt haben auch hier auf einer Höhe gestanden, die durch kein anderes mit Pacher in Verbindung zu bringendes Werk übertroffen wird. Und daraus ergibt sich, daß der ganze Salzburger Altar bewunderungswürdig empfunden und durchgeführt wurde, bis der Mann, der ihn erdacht, aus dem Leben und der Kunst scheiden mußte.

* * *

Noch ist eine Reihe von plastischen Werken zu besprechen, weil ihr Ursprung auf die Pacher'sche Anstalt zurückgeführt wird. Zunächst zwei Kruzifixe. Das eine befindet sich in der Pfarrkirche zu Bruneck, das andere im Dome zu Breslau (Bild 52). Einige auf die Herkunft dieses letzteren Werkes bezügliche Notizen bietet die vom Geistlichen Rate Professor Dr. Jungnitz verfaßte Beschreibung der Breslauer Domkirche: »In der Kapelle unter dem Südturme steht auf dem Altare ein herrliches Kruzifix ... Es befand sich ehemals im Servitenkloster Maria Waldrast (südlich unweit von Innsbruck) und kam nach der Aufhebung desselben in Privatbesitz, schließlich in das Gasthaus der Wirtin Maria Bacher, genannt die Latzwirtin, in Fulpmes im Stubaitale. Dort hing es unbeachtet an einer Treppe, bis Kanonikus Dr. Lorinser aus Breslau es auf seinen Wanderungen durch Tirol sah, seinen Kunstwert erkannte und 1880 für die Breslauer Kathedrale erwarb.« Der Breslauer Kruzifixus ist eine mit feinem Verständnis der Anatomie durchgeführte Figur. An dem von Leiden erschöpften Körper prägt sich jede Sehne, jede Rippe aus. Der Leib ist eingefallen, die Arme sind angespannt, die krampfhaft zusammengezogenen Finger verkünden den schweren körperlichen Schmerz. Dagegen kommt dieser in den hageren Füßen mit den langen, bewegungslosen Zehen nicht zur Geltung. Überhaupt zeigt sich die seelische Hoheit dem physischen Leiden und Sterben überlegen. Das spricht sich besonders auch in dem herrlichen Kopfe aus. Das lange, schmale Antlitz mit den eingefallenen Wangen, in die der hervortretende Backenknochen einen tiefen Schatten wirft, ist von den herunterfließenden Locken und dem kurzen welligen Barte umrahmt, während oben die Dornenkrone die Form quer durchschneidet. Der Tod ist eingetreten, trägt doch der Heiland bereits die Seitenwunde; das Antlitz zeigt den bekannten scharfen sogenannten hippokratischen Zug von der Nase zum Munde. Die Augen sind geschlossen, der Mund ist geöffnet geblieben, nachdem ihm die letzten Worte entflohen sind: »Es ist vollbracht«. In die Linie des Körpers bringt das Lendentuch

Bild 48. München, Alte Pinakothek, Sankt Wolfgang und der Engel. (Text Seite 80.)

Verlag G. Müller, München.

eine Unterbrechung. Das eine Ende flattert frei, während das andere hochgeknüpft ist. Im Ganzen zeigt die Figur einen außerordentlich hohen Grad von Schärfe der Naturbeobachtung und ebenso eine Tiefe der Empfindung, die unmittelbar ergreifend wirkt. Der Naturalismus der spätgotischen Zeit findet sein Gegengewicht in der Großartigkeit, mit der die Idee zum Ausdruck gebracht ist. — Auch der Kruzifixus in Bruneck ⟨1,88 m hoch⟩ zeigt den Heiland bereits gestorben. Tiefer noch als bei dem Breslauer Körper neigt sich das Haupt nach rechts. Lang rollen die Locken hernieder, die Augen haben sich geschlossen, der Mund steht leicht offen. Wie beim Breslauer Kruzifix spricht sich das körperliche Leiden in den zusammengekrampften Fingern aus, während der Ausdruck des Antlitzes tiefen Kummer und gleichzeitig Ergebenheit in den Willen des göttlichen Vaters offenbart. Immerhin ist die Breslauer Figur der Brunecker in der überzeugenden Art überlegen, mit der sie gerade den letzeren Gedanken zum Ausdrucke bringt. Der Brunecker Kruzifixus nähert sich menschlichem Wesen mehr als der andere, der mehr überirdische Hoheit besitzt. Der Ausgleich zwischen der menschlichen und der göttlichen Natur des Erlösers tritt beim Brunecker Kruzifix weniger überzeugend hervor. Auch was die Durchführung betrifft, kommt letzterer dem Breslauer Werke bei weitem nicht gleich. Der Kopf ist gröber gestaltet, die Dornenkrone hat etwas Klobiges. Wenig gelungen, trotz sichtlichen Bemühens, recht naturgetreu zu schaffen, ist der Brustkorb, unerfreulich die starke Einschnürung über den Hüften. Die Füße haben bei weitem nicht die Feinheit jener von dem Breslauer Kruzifixe. Beine und Arme erscheinen wohlgelungen. Das Lendentuch ist bei dem Brunecker Kruzifixe derart geknüpft, daß es zwei frei flatternde Enden hat, während es oberhalb der Hüfte einen Bausch bildet. Das Flattern nach zwei Seiten zugleich, das sich trotz seiner Naturwidrigkeit ähnlich auch bei anderen Kruzifixus-Bildern findet ⟨eins der berühmtesten derartigen ist das Dresdener Gemälde Albrecht Dürers⟩, versieht kompositionell den Zweck, die durch die fortgestreckten Arme bewirkte Auseinanderzerrung des Umrisses auszugleichen und von den Händen zu den Fußspitzen einen Übergang herzustellen, der die ganze Figur als in ein auf der Spitze stehendes gleichseitiges Dreieck konstruiert erscheinen läßt. In dieser Einzelheit mag man dem Brunecker Kruzifixus den Vorzug vor dem Breslauer geben, allerdings genügt sie nicht, um beide gleichwertig zu machen. Daß sie aus derselben Schule stammen, unterliegt wegen der Wiederkehr einer Reihe von Motiven ⟨Ähnlichkeiten des Kopfes und seiner Haltung, der Arme, der Hände, der Füße, der Anordnung des Lendenschurzes und so weiter⟩ keinem Zweifel, aber der Vergleich zeigt ohne weiteres, daß das Können dessen, der die Breslauer Figur gearbeitet, das des andern bei weitem übertroffen hat. Daß dieses prächtige Werk so weit nach Nord-Tirol vorgedrungen ist, ist nicht wunderbar, gibt es doch auch im Stifte Wilten bei Innsbruck eine Reihe von Malereien, die der Brixener und Neustifter Schule angehören. Die Herkunft des Breslauer Kruzifixus von der Pacher'schen Richtung ergibt sich aber auch schon aus dem Vergleiche des Kopfes mit dem Gottvaters vom Grieser Altar. Beiden gemeinsam sind die langen Locken, der geteilte Bart, der leicht geöffnete Mund, die lange Nase, die schweren Augenlider, die hochgewölbten Augenbrauen, auch die Zusammenbiegung der Finger an der linken Hand Gottvaters erinnert an jene des Kruzifixus. Durchaus ähnliche Merkmale zeigt der Kopf des Grieser Christus, bei dem auch die spärliche Behandlung des Schnurrbartes, ferner die scharfe Falte von der Nase zum Munde, sowie die starke Unterschneidung der Backenknochen wiederkehrt. Ebenso fordert das Christusantlitz vom Sankt Wolfganger Altar, von vorn, also in dreiviertel Profil gesehen, zu einem Vergleiche heraus, der die Verwandtschaft ohne weiteres ergibt. — Der Kruzifixus in der Bekrönung des Sankt Wolfganger Altars verdient in diesem Zusammenhange gleichfalls Erwähnung. Auch

bei ihm wiederholen sich alle erwähnten Züge, nur ist der Oberkörper wenig abgezehrt. Die Durcharbeitung entbehrt bei ihm, wohl mit Rücksicht auf die weite Entfernung vom Beschauer, jener letzten Feinheit, die das Breslauer Werk so besonders auszeichnet, aber der Typus ist auch hier, wie ohne weiteres erkennbar, derselbe.

Eine etwas unter lebensgroße Statue des heiligen Michael (Bild 53) besitzt die an kostbaren Kunstwerken reiche Sammlung des Schlosses Matzen im unteren Inntale. Wir sehen den Heiligen stehend und mit dem linken Fuß den Drachen niedertretend, dem er gleichzeitig seine Lanze in den geöffneten Rachen stößt. Gekleidet ist Sankt Michael in ritterliche Rüstung, ein unten geschlitztes Gewand ist darüber geworfen und wird um die Hüften von einem Gürtel zusammengehalten, an dem das Schwert hängt. Das lockige Haupt bedeckt ein mit einem Reiherbusch gezierter Turban. Von außerordentlicher Schönheit ist die Haltung, ganz herrlich die Linienführung der Falten, deren einfacher natürlicher Fluß die Vornehmheit der schlanken jugendlichen Gestalt erst recht zur Geltung bringt. Man möchte an die edlen Linien denken, die jener Meister des frühen Mittelalters seinen weltberühmt gewordenen Figuren der Kirche und Synagoge am Straßburger Münster verliehen hat. Wenn der Matzener Sankt Michael der Richtung Michael Pachers zugeschrieben wird, so wird man dem zustimmen können und gleichzeitig in dieser Figur eine der schönsten begrüßen, die aus der Werkstatt zu Bruneck überhaupt hervorgegangen sind. Die Zugehörigkeit zur Pacherkunst ergibt sich leicht aus der Vergleichung mit den Gestalten des heiligen Florian und Michael am Sankt Wolfganger Altar. Der Turban dürfte die Figur ebenfalls in die 70er oder den Anfang der 80er Jahre datieren lassen, findet er sich doch auch bei mehreren Figuren des Grieser und Sankt Wolfganger Altars. Endlich sind die Züge des Antlitzes entschieden Pacherisch. Fragen wir uns nach der ehemaligen Bestimmung der Figur, so dürfte vorweg unwahrscheinlich sein, daß sie eine Einzelexistenz hätte führen sollen. Sie wird vielmehr zu einem Altarwerke gehört haben. War sie im Innern eines Schreines aufgestellt, so kann sie wegen der Richtung ihrer Linien nur zur rechten Hand der Mittelgruppe gestanden haben. Der Heilige wendet sich gegen links, wohin auch der Drachenkopf gerichtet ist. Beide Figuren konnten unmöglich von der Mittelgruppe abgewandt stehen. Der Schweif des Drachen ringelt sich zur Rechten Sankt Michaels senkrecht empor und wäre so der Linie der Schreinumrahmung gefolgt. Stand also die Figur zur Rechten der Mittelgruppe, so wäre das betreffende Werk dem heiligen Michael geweiht gewesen. Von dem verschollenen Sankt Michaels-Altar, den Pacher zwischen 1481 und 84 lieferte, ist oben ausführlich gesprochen worden. Könnte es möglich sein, daß wir in der Matzener Figur den wichtigsten Überrest jenes Werkes vor uns hätten? — Ferner zu gedenken haben wir zweier Leuchter tragender Engel (Bild 54), auf

Bild 49. Innsbruck, Ferdinandeum, Sankt Ambrosius (vom dortigen Kirchenväteraltar) (Text Seite 85.)

Photogr. Hesse, Innsbruck.

die wir durch Herrn von Wörndle aufmerksam gemacht worden sind; ihm verdanken wir auch die Abbildung. Die Figuren befinden sich auf der Weiherburg bei Innsbruck, vor dem Altare aufgestellt. Beide sind auf ein Knie gesunken und stützen den Leuchter mit dem anderen. Die Haltungen sind anmutig bewegt, die Behandlung der stark geknitterten Falten entbehrt doch nicht der Ruhe, wenn auch freilich die Licht- und Schattenwirkungen nicht so bedeutend sind wie bei beglaubigten Werken des Pacherkreises. Dagegen sind die Köpfe von so liebenswürdigem Ausdruck, die Füße und besonders die Hände von so guter Durchführung, die Haare so charakteristisch, daß man die beiden Engel immerhin als gute Werkstattarbeiten aus späterer Zeit ansehen darf. — Das Germanische Museum besitzt die Holzstatue einer heiligen Margaretha ⟨Bild 55⟩ und schreibt diese ebenfalls der Pacher'schen Richtung zu. Die Figur zeigt eine anmutige Aufstellung bei ersichtlich altertümlicher Art. Der Faltenwurf entbehrt noch der im späteren 15. Jahrhundert üblich werdenden übertriebenen Knitterung, der Schuh ist vorn zugespitzt, was gleichfalls noch einer älteren Mode angehört, ebenso wie die hohe Gürtung des Gewandes. Die lang herunterfließenden Locken sind, wenngleich mit vieler Anmut und mit dem Bestreben sich aus dem Zwange der Altertümlichkeit zu befreien, doch streng stilisiert, die Hände entbehren des rechten Lebens. Die Krone zeigt ebenfalls eine bemerkenswerte Einfachheit und ist nicht leicht und graziös genug. Würden alle diese Dinge dafür sprechen, daß das Werk älterer Herkunft ist, so zeigt doch das Antlitz einige Merkmale Pacher'scher Kunst. Besonders der feine Mund und die tief gesenkten und trotzdem sichtbaren Augen mit den schweren Lidern sind Einzelheiten, die seinem Stil eigen sind. Mag somit die Nürnberger heilige Margaretha dem Pacher nicht ganz abgesprochen werden, so gehört sie doch sicher in eine Zeit, wo er selbst die alte Schultradition noch keineswegs überwunden hatte; die Statue kann, wenn sie überhaupt von ihm ist, nur eine frühe Jugendarbeit sein. — Das Berliner Kaiser Friedrich-Museum besitzt die Schnitzfiguren einer Madonna auf der Mondsichel und eines heiligen Papstes, Werke von gedrungener Form. Sie sind nicht als eigenhändige Arbeiten Michael Pachers anzusehen, aber jedenfalls seiner Schule angehörig. Eine heilige Magdalena und ein heiliger Abt sind vermutlich erst von einem späteren Meister der Pacher'schen Richtung.

Bild 50. Salzburg, Frauenkirche, Madonna von dem zu Grunde gegangenen Pacher'schen Altar; alter Zustand. ⟨Text Seite 91.⟩

Nach Dahlke.

Als ein »vielleicht Pacherisches« Werk wird ein aus der Gegend von Bruneck stammender Altar bezeichnet, der sich jetzt im Brixener Diözesan-Museum befindet; er ist mit den geschnitzten Figuren des heiligen Petrus, Hieronymus und Stephanus geschmückt, seine Flügel sind bemalt. Die Zugehörigkeit zum Pacherkreise ist ebenso unwahrscheinlich wie die einiger Reliefs in der Kirche der Ursulinerinnen zu Bruneck. Zwei davon, die die Heimsuchung und die Aufopferung darstellen, zeigen noch recht altertümliche Art. Die andern mit der Anbetung der Könige und dem Tode Mariä weichen in ihrer Auffassung von der der bisher betrachteten und auch noch zu

betrachtenden Werke allzu stark ab. Die aus Vilnöss durch den Bozener Antiquitätenhandel ins Germanische Museum zu Nürnberg gelangten schönen Figuren des heiligen Leonhard und Stephanus sind erst aus späterer Zeit.

Erwähnt sei noch ein heiliger Stephanus, der sich im Innsbrucker Ferdinandeum befindet. Auffällig ist an ihm die in den Hüften geknickte Haltung, die den Einfluß älterer gotischer Statuen zeigt. Die Gewandung fließt breitflächig in wenigen schlichten, großen Falten. Das Untergewand hängt ein wenig über den Sockel herab. Die Züge des Gesichtes sind sehr weich und mild, auch fehlen ihm gerade die bezeichnendsten Züge des Pacherstils. Zumal sind die Augen anders aufgefaßt. Das Haar ist in stilisierten Locken angeordnet. Höchst charakteristisch ist die sichtbare rechte Hand mit der naturalistischen Ausarbeitung der Adern. Auch diese Figur mag erst späterer Herkunft sein. Nicht allzufern steht sie einer Sankt Stephanusfigur in München (Bild 56). Diese, die ebenfalls zu den als Erzeugnisse der Pacher'schen Werkstatt bezeichneten Schnitzwerken gehört, befindet sich im dortigen Bayerischen National-Museum. Wir sehen den Heiligen in ruhiger Haltung dastehen, wie er gesenkten Blickes in einem Buche liest, welches er in der linken Hand hat, während er in der herabhängenden rechten einen Stein hält. Im Ganzen ist diese Art, den heiligen Stephanus zu charakterisieren, selten; für gewöhnlich sieht man ihn, wie er mehrere Steine im Bausche seines Gewandes oder auf seinen Armen trägt. Die Linienführung ist ungemein ruhig, der Faltenwurf zeigt nur wenig von der spätgotischen Knitterung, und auch diese, an den Armen, am Gewande und über den Füßen, ist gut motiviert und natürlich gezeichnet. Ein Zipfel des Untergewandes hängt nach Pacher'scher Art über den Sockel hernieder. Die Hände sind kräftig und lebensvoll. An dem Kopfe zeigt der Kranz der Haare eine etwas gezwungene Stilisierung. Das Gesicht ist voll tiefen Ernstes. Die Ausführung der Augen zeigt völlige Versunkenheit in den Gegenstand, von dem der Heilige liest. Die herabgesunkenen Augenlider zeigen die gleiche eigentümliche Schwere, wie bei den beglaubigten Werken des Pacherkreises. Auch in die Augen des heiligen Stephanus kann man hineinschauen, wie dies an jenen Werken bei sämtlichen Figuren möglich ist, auch wenn sie den Blick tief gesenkt haben. Die Gesichtsbildung hat etwas Gedrungenes, zu der trotzdem andere in solchen Verhältnissen gearbeitete Figuren, beispielsweise die bei der Anbetung der Könige in der Wolfganger Predella, keine passenden Vergleichsbeispiele sind. Die Ausführung der stilisierten Löckchen ist ungewöhnlich, desgleichen die Eigentümlichkeit, Einzelheiten, wie die Augenlider oder die Fingernägel, mit dünnen, scharfen Linien abzugrenzen. Ehemals, als die Figur ihre Farben noch hatte, sind dergleichen kleine Härten nicht zur Geltung gekommen. Der Faltenwurf zeigt größere Einfachheit, auch rundlichere Linien als bei den anderen Werken. Immerhin möchte die Herkunft aus dem Pacher'schen Kreise nicht abzuweisen sein.

Bild 51. Salzburg, Frauenkirche, Madonna, neuer Zustand (Text Seite 91.)

Verlag Höllriegl, Salzburg.

Zur Steigerung dieser Wahrscheinlichkeit trägt ein Relief bei, das Karl Atz im »Kunstfreund« 1903, Seite 108 veröffentlicht hat, ohne daß die Schulzugehörigkeit des Werkes bisher untersucht worden wäre. Ich unternehme es zum ersten Male, das Werk an dieser Stelle in Zusammenhang mit der Kunst des Pacherkreises zu bringen. Das Relief gehörte ehemals der Weihdach-Kapelle in Volldöpp bei Rattenberg und kam von da in Privatbesitz. Es stellt zwei Engel dar, die eine Schüssel mit dem daraufliegenden Haupte Johannis des Täufers zwischen sich aufgerichtet halten, während ein stilisierter Felsblock der Schüssel zur Stütze dient ⟨Bild 57⟩. Ähnliche Johannisschüsseln sind uns noch etliche erhalten, die aber stilistisch mit der unsrigen nichts zu tun haben, und an denen auch die Engel fehlen. Solche Schüsseln wurden am Gedächtnistage der Hinrichtung des Heiligen ⟨29. August⟩ in den Kirchen zur Verehrung ausgesetzt. — Von dem Haupte wird noch die Rede sein. Zunächst interessieren uns die Engel, und zwar darum, weil sie in ihrer Haltung in augenfälliger Weise zweien der Engel gleichen, die am Altar von Sankt Wolfgang die unterhalb von Christus und der Madonna herabhängenden Brokatdecken halten. Auch die Zeichnung ihrer Flügel mit den schlank aufsteigenden und verlaufenden, von der Mittelpartie scharf abgesetzten Schwungfedern ist der bei den zweifellos Pacher'schen Engeln charakteristisch ähnlich. Daß es zu dem Kreise der Pacherkunst gehört, unterliegt keinem Zweifel, und dieser kann somit als um ein schönes Werk reicher angesehen werden. Trotzdem ist das Relief nicht gleichzeitig mit dem Sankt Wolfganger Altar entstanden. Es trägt die Jahreszahl 1498 und gehört also mindestens in die allerletzten Lebenstage Michael Pachers. Die Ausführung mehrerer Einzelheiten bei den Engeln scheint mir bei ihnen die Eigenhändigkeit auszuschließen. Weder sind die Flügel so frei und leicht wie sonst, noch besonders die Köpfe so lebendig und natürlich, wie wir es in Sankt Wolfgang und Gries beobachten. Wir haben aber kein Recht, bei dem Meister selbst einen Verfall der künstlerischen Kraft anzunehmen. Die Salzburger Madonna mindestens zeigt nichts davon; freilich wissen wir nicht, wann sie während der langen Entstehungszeit des Altars, zu dem sie gehört, geschnitzt worden ist. Die Gesichtsbildung der beiden Engel ist ziemlich plump, der lächelnde Ausdruck indifferent. Die Augen entbehren der feineren Durchbildung, die Haare, die in breite Lockenmassen ausgehen, sind über den Stirnen in rosenartig stilisierten Löckchen angeordnet. Fällt uns schon in diesen Einzelheiten der Vergleich mit dem Münchener Stephanus ein, so darf er auch auf die Faltenbildung der Ärmel ausgedehnt werden, deren Behandlung bei beiden Werken starke Verwandtschaft zeigt. Endlich besitzt die Gewandzeichnung manches Ähnliche, besonders fällt die größere Ruhe der Falten beim Vergleiche mit den Engeln von Sankt Wolfgang auf. Der Münchener Sankt Stephanus dürfte somit den Engeln des hier besprochenen Reliefs nicht allzu fern stehen, womit auch für ihn die Entstehungszeit gegen 1498 sich ergäbe. — Das Haupt des Täufers sticht nun aber von den Köpfen der Engel aufs stärkste ab. Schon der flüchtige Augenschein zeigt das ohne weiteres. Verfolgt man die Sache ins Einzelne, so gewahrt man ein ausdrucksvolles Antlitz von edler Durchbildung. Die Wangen sind, wie es für den Bußprediger paßt, etwas eingefallen, die Backenknochen kommen dadurch kräftig hervor. Die Nase ist lang und schmal, die gebrochenen Augen sind eingesunken. Der Mund öffnet sich leicht, sodaß die Zähne zu sehen sind, der Schnurrbart ist auffallend dünn und wird erst über den Mundwinkeln stärker, um dort sogleich in den Backen- und Kinnbart überzugehen. Letzterer setzt erst beträchtlich weit unter der Unterlippe an, fließt in leichten Wellen und teilt sich unten in zwei Spitzen. Vom Scheitel gleiten die Locken sanft auf die Stirn, besonders aber zu beiden Seiten hernieder. Vergleicht man nun diesen Johanneskopf mit dem des Breslauer Kruzifixus, aber auch mit jenem Christi auf dem Grieser Altar,

so finden sich die oben beschriebenen Merkmale bei beiden wieder, bei letzterem noch in einer altertümlicheren Stilisierung, da er ja schon Anfang der siebziger Jahre, also rund ein Vierteljahrhundert vor dem Johannes entstanden ist. Der Kopf der Breslauer Figur aber ist mit dem des Johannes-Reliefs offenbar ganz nahe verwandt. Einzig auffällig möchte sein, daß letzterer ein wenig voller aussieht, aber man darf nicht vergessen, daß das Gesicht des Kruzifixus nur in Untersicht zu betrachten ist ⟨freilich nicht auf unserem Bilde⟩ und daß sich infolge der Verkürzung die Verhältnisse für das Auge ändern und dadurch die Ähnlichkeit zwischen beiden noch größer wird. — An dem Volldöpper Relief sind somit die Hände von zwei Schnitzern zu unterscheiden: des Gehilfen, der die Engel, und des Meisters, der den Johanneskopf hergestellt hat. Wenn aber der Breslauer Kruzifixus als eigene Arbeit Michael Pachers anzusehen ist, so trage ich kein Bedenken, auch den Johanneskopf für ihn in Anspruch zu nehmen. Mit seiner ganzen Durchführung, besonders auch mit dem feinen Zuge, den Kopf etwas schräge zu legen, und damit den eingetretenen Tod noch stärker zu charakterisieren, steht dieser Kopf den edelsten Werken deutscher Bildnerei ebenbürtig zur Seite. Ähnliches hat erst wieder ein viel späterer erreicht: Schlüter, mit seinen Masken sterbender Krieger.

Bild 52.
Breslau, Dom,
Kruzifixus.
⟨Text Seite 93⟩.

Phot. van Delden,
Breslau.

Aus Sillian im Pustertale stammen zwei nahezu lebensgroße Holzstatuen, die sich im Besitze des Ferdinandeums befinden. Sie stellen den heiligen Oswald und den heiligen Sigismund dar, den ersteren als älteren, den letzteren als jüngeren Mann.

Bild 53.
Schloß Matzen,
Sankt Michael.
⟨Text Seite 95.⟩

Ihre einst gewiß prachtvolle Wirkung ist dadurch beeinträchtigt, daß die alte Farbe und Vergoldung gänzlich beseitigt ist, und die Figuren statt dessen mit einer weißen Tünche überstrichen sind. Beide Heiligen sind stehend dargestellt und zeigen eine der Spätzeit der Gotik eigene übertriebene Schwingung der Körperlinie. Offenbar sind sie Gegenstücke und dürften ehemals zum Mittelschrein eines Altarwerkes gehört haben, innerhalb dessen sie rechts und links von der Hauptgruppe gestanden haben. Über dem Gewande trägt ein jeder einen in großartige Falten gelegten Mantel, beide, weil sie Könige waren, sind gekrönt, jeder hält in der linken Hand den Apfel als Zeichen der Herrscherwürde. Auf dem Sankt Oswalds sitzt ein Rabe. Der Heilige war König von Northumberland und ist im Kriege gegen das angelsächsische Königreich Mercia am 5. August 642 getötet worden. Die Legende erzählt, daß ihm, als er gesalbt werden sollte, ein Rabe das heilige Öl samt einem Briefe des Apostels Petrus gebracht habe. — Beide Statuen hatten in der linken Hand ehemals einen jetzt fehlenden Gegenstand, der heilige Oswald vermutlich das Szepter, Sankt Sigismund, König von Burgund, das Schwert, mit dem er erschlagen ward ⟨1. Mai 525⟩. Die Ausbildung der Gesichter ist von außerordentlicher Schönheit. Das des heiligen Oswald ist stark markiert, die Oberlippe ist fast bartlos, der Schnurrbart beginnt dünn und zieht sich stärker zu dem lockigen Kinnbart herunter, die Unterlippe ist gleichfalls von Bartwuchs frei. Das Haupthaar ist in gedrehten Spirallöckchen angeordnet und steht seitwärts stark ab. In dem Typus des Antlitzes und der Bartbehandlung zeigt sich Ähnlichkeit mit der bei dem Breslauer Kruzifixus. Der heilige Sigismund zeigt ein beinahe weiblich regelmäßiges, jugendliches Gesicht mit zierlich gezeichnetem kleinem Munde. Die Augen haben mondsichelartige Form. In der gesamten Auffassung nähert sich das Angesicht des heiligen Sigismund dem des zuvor erwähnten heiligen Stephanus,

der in demselben Saale aufgestellt ist. Die beiden eben besprochenen Heiligenfiguren aber scheinen mir in allen wesentlichen Zügen so nahe Verwandtschaft mit den beglaubigten, wie mit den der Pacherkunst mit Wahrscheinlichkeit zuzuschreibenden Plastiken zu besitzen, daß ich es wage, auch sie, was bisher nicht geschehen ist, in diesen Zusammenhang zu ziehen. Eine Stütze erhält diese Annahme schon durch den früheren Aufenthalt der Figuren in einem von Bruneck nur wenig entfernten Orte. Ihre Entstehungszeit in das 16. Jahrhundert zu setzen, wie es der Katalog des Ferdinandeums tut, scheint mir nicht hinlänglich gerechtfertigt. Das Altarwerk, zu dem sie gehört haben, muß vielmehr schon etwa um 1490 geschaffen sein. — Noch zu erwähnen ist eine aus Tirol in das Münchener Bayerische Nationalmuseum gekommene sitzende Madonna mit Kind. Maria ist bekleidet mit einem ganz vergoldeten, innen blauen Mantel, darunter mit einem roten Gewande, dessen Ränder mit Perlen besetzt sind. Das Haupt trägt den Rest einer Krone. Das Antlitz ist schmal und länglich, die Augenlider hängen halbmondförmig, der Mund ist zierlich, die Locken umrahmen, ähnlich wie bei der Nürnberger Margaretha, das Antlitz in spiraligen Drehungen; reich fließt das Haar über die Schultern abwärts. Die Muttergottes unterstützt mit den sehr spitz gezeichneten Fingern der Rechten das Kind, welches im Begriff ist, auf ihren Schoß zu steigen. Ganz nackt, zeigt es in der Auffassung Ähnlichkeit mit dem von der Anbetung der Weisen auf dem Relief des Grieser Altars. Im Ganzen weist die Gruppe so wesentliche Merkmale des Pacherstiles auf, daß man es unbedenklich wenigstens als Schulwerk ansehen darf.[1])

[1]) Jüngst brachten die Zeitungen die Nachricht, daß im Besitze eines Antiquitätenhändlers in Innsbruck sechs Schnitzwerke aufgetaucht wären, die sich als Produkte Michael Pachers darstellen sollten. Die alsbald von mir vorgenommene Besichtigung ergab, daß es sich um sechs Stücke handelte: 1. Eine kleine Figur eines Engels in Hochrelief, nach links oben schwebend, in den Händen das Fragment eines Tuches, hinter ihm Andeutungen eines Rückteppichs. Das Stück machte den Eindruck, als hätte es ehemals zu einer Marienkrönung gehört. 2. Eine Apostelfigur in ganz flachem Relief, stehend, etwa zwei Drittel Lebensgröße; der ausdrucksvolle Kopf zeigte Haar und Bart von dunkler Farbe; die Figur besaß Andeutungen von Polychromierung und Vergoldung und erweckte den Eindruck, als habe sie einmal zum Schmucke eines Altarflügels gedient. 3.—5. Drei Heiligenfiguren, stehend, ganz flaches Relief, einer ein Sankt Laurentius, die beiden andern Bischöfe Die Köpfe waren recht charakteristisch, besonders bei den beiden letzteren, während der Ausdruck beim Laurentius etwas indifferent war. Die drei Figuren zeigten Andeutungen von Farben. Wollte man sie als Fragmente eines größeren alten Werkes ansehen — Selbständigkeit wäre infolge des Flachreliefs ausgeschlossen — so müßten sie zum Schmucke irgend einer Altarpredella oder dergleichen gedient haben. 6. Das letzte Stück dieser Sammlung war eine Johannisschüssel. Die Bedeutung solcher Werke ist bereits oben erläutert. Die in Innsbruck ist nicht wie die oben beschriebene von Engeln gehalten, was ja auch eine Ausnahme ist. Das in Rede stehende Stück zeigt also nur eine kreisrunde Schüssel, in deren Mitte der Kopf des Täufers liegt. Sie ist in überraschend gutem Zustande, als hätten die Jahrhunderte ihr nichts anderes anhaben können, als sie etwas dunkel zu färben. Der Kopf ist recht ausdrucksvoll, die Augen sieht man halb geschlossen, den Mund leicht geöffnet, die Oberlippe fast ohne Bart, Haupthaar und Kinnbart sind gelockt, Spuren von Bemalung vorhanden. — Die sechs Werke sind hier nur darum etwas genauer beschrieben, weil sie durch die Presse in den Kreis der Pacherwerke hineinbezogen worden sind. Ohne dies läge hier kein ausreichender Grund dazu vor. Keins der Stücke zeigt die stilistischen Merkmale der Pacherkunst, weder aus früherer noch aus späterer Zeit. Noch dazu kommt, daß die stilistische Behandlung der Schnitzereien unter einander stark verschieden ist. Der zu zweit genannte stehende Apostel und die Johannisschüssel bilden in dieser Beziehung die äußersten Pole. Wiederum ist der schwebende Engel mit seinen scharfen und harten Falten ein für sich bestehendes Gebilde, das mit den andern nichts zu tun hat. Die stärkste Wirkung übt der Johanneskopf, der aber mit keinem der beglaubigten und auch derjenigen Werke, die im obigen als von Pacher wahrscheinlich herrührend bezeichnet worden sind, zusammenzubringen ist. Alles in allem ist meines Erachtens kein Grund vorhanden, die sechs Werke in unserem Zusammenhange weiter zu betrachten. Sie befinden sich nach Angabe des Besitzers schon seit langen Jahren in seinen Händen. Über die Herkunft der Stücke hat er mich nicht unterrichtet.

MALEREIEN DER NEUSTIFTER SCHULE

Übersehen wir die Fülle der bis hierher geschilderten Mal- und Schnitzwerke, und erinnern wir uns, daß wir gar oft den Eindruck hatten, als wenn nicht ein einzelner Künstler sie ausschließlich angefertigt habe — als welchen wir doch zunächst Michael Pacher persönlich voraussetzen möchten — so regt sich von selbst der Wunsch zu erfahren, wie weit denn nun eigentlich die eigene Tätigkeit dieses Mannes gegangen ist. Die Frage ist leichter gestellt als beantwortet. Zu letzterem Zweck ist es nötig, noch eine Reihe von Künstlern und Kunstwerken an unserem Auge vorüberziehen zu lassen, die mit den bisher betrachteten in näherem Zusammenhange stehen.

In gleichem Maße von der heimischen wie von der oberdeutschen Kunst abhängig war jener, von dem die im Stifte Wilten befindlichen vier Bilder des Marienlebens stammen. Sie sind für einen Flügelaltar angefertigt worden, den der zwischen 1470 und 1492 im Amte befindliche Wiltener Abt Alexius Stoll bestellt hat, ein kunstsinniger Mann, dem das Kloster die Anschaffung vieler noch vorhandener Kunstwerke verdankt. Die vier Bilder zeigen die Verkündigung, die Geburt Christi, die Darstellung im Tempel und den Tod Mariä. Unzweideutig zeigt sich in ihnen, wie Semper nachgewiesen hat, die Wirkung der deutsch-flandrischen Kunst, die reichliche Benutzung Schongauer'scher Kupferstiche, aber auch der Einfluß der Brixener und Pacher'schen Art. Alles freilich unbeholfen genug, wenn schon, besonders im farbigen Eindrucke, kräftig und befriedigend. Die hier abgebildete Darstellung im Tempel ⟨Bild 58⟩ gehört mit zu diesen Werken. Semper macht darauf aufmerksam, daß das rechts an der Kapellenwand befindliche Gemälde ziemlich genau nach einem Schongauer'schen Stich kopiert ist, vermißt aber das Vorbild für die Gruppe der Darbringung selber. Ich halte es für zweifellos, daß sie, ganz besonders die Figur des Simeon, dem entsprechenden Bilde des Altars von Sankt Wolfgang entlehnt ist. Die lange hagere Figur in schnell schreitender Bewegung ⟨letzteres Motiv kommt auch schon auf älteren Bildern vor, wie eine gleichfalls in Wilten befindliche Darbringung von 1432 zeigt⟩, das Brokatgewand, das den Kopf und den Oberkörper umhüllende weiße Tuch, die Dreiviertel-Drehung des Kopfes, der lange wellige Bart, auch die Beleuchtung, die die Falten des goldenen Stoffes hell schimmern läßt. Alles stimmt in so auffallender Weise überein, daß die Abhängigkeit des einen Bildes von anderen außer Zweifel steht. Daß gleichwohl beide nicht von derselben Hand sein können, ist ebenso sicher. Man braucht nur den gröblichen Fehler zu beachten, daß das Kind, welches die Mutter dem Simeon entgegenhält, auf dem weit im Hintergrunde stehenden Altare sitzt ⟨wie aus dem Schatten hervorgeht, den sein rechtes Bein auf die weiße Decke wirft⟩, und daß dabei doch Maria und Simeon ganz im Vordergrunde des Bildes stehen. Ein Beispiel wie dieses beweist ohne weiteres, in wie beträchtlicher Abhängigkeit der Maler des Wiltener Marienlebens von der südtirolischen Kunst gestanden hat, ohne daß er darum deren Schüler gewesen zu sein braucht. Seine Benutzung auch der Schongauer'schen Stiche zeigt vielmehr, daß er seine ihm passenden Vorbilder unbedenklich hernahm, wo er sie gerade fand.

Gleichfalls im Kloster Wilten befinden sich zwei Gemälde mit Darstellungen aus der Legende der heiligen Ursula. Das eine zeigt, wie sie zu Schiffe in Rom ankommt und durch den Papst und die hohe Geistlichkeit empfangen wird, das andere ihren Märtyrertod ⟨Bild 59⟩. Wir stellen eine Abbildung des letzteren Gemäldes hierher, um von der in ihm sich äußernden eigentümlichen Richtung jenes Angehörigen der Brixener Schule einen Begriff zu geben, und wählen gerade dies Bild, um zu zeigen, was gelegentlich, selbst in recht vorgeschrittenen Zeiten des 15. Jahrhunderts, dortige Maler sich immer

noch unter Perspektive dachten. Wir sehen das Meeresufer, woselbst eine Anzahl von Soldaten beschäftigt ist, auf die Ankommenden zu schießen, ein knieender Mann spannt seinen Bogen. Auf dem wellenschlagenden Wasser schwimmt Ursulas Schifflein, die gekrönte Heilige erwartet betend ihren Tod. Vorn über den Bord des Schiffes hängt, mit dem Kopfe abwärts, der bereits getötete Papst. Gerade vor der Heiligen ist ein Mann in weitem Mantel im Begriff, über Bord zu stürzen; ein Mann am Ufer hat ihn mit einem doppelten Haken gepackt, sicher nicht um ihn zu retten, sondern um ihn besser in seinen Bereich zu bekommen. Neben der heiligen Ursula steht, bisher noch unverletzt, der Kardinal. Den hinter ihr sitzenden Jungfrauen sieht man nur wenig Bewegung an, dafür hat der Schrecken einen Matrosen so sehr ergriffen, daß er vom Mastkorb aus ins Meer springt. Der Maßstab der Verkleinerung, den der Maler für ihn gewählt hat, wirkt geradezu erheiternd. Im Hintergrunde rechts steht eine mit Türmen reich besetzte Stadt, weiterhin erblickt man das Meer mit vielen Schiffen, eine Insel mit einer Stadt und ferne Züge spitzer Berge. Es fehlt dem Bilde nicht an sehr guten Einzelheiten. Besonders ist die Figur der heiligen Ursula und noch mehr die des Kardinals bestens durchgeführt. Aber die Anzahl der Zeichenfehler, zumal bei den Verkürzungen, überwiegt doch allzu sehr, um einen rechten Genuß aufkommen zu lassen, der noch dazu durch die auffallende und unruhige Gewandzeichnung der zwei vordersten Soldaten gestört wird. Ursula und der Kardinal retten das Bild; man könnte meinen, ein anderer habe sie gemalt. Sankt Ursula hat eine beträchtliche Ähnlichkeit mit Madonnenfiguren Pacher'scher Werke, und das Antlitz des Kardinals zeigt nicht nur eine feine durchgeistigte Auffassung, sondern auch die Eigentümlichkeit der tief gesenkten, schweren Augenlider, unterhalb deren die Pupille dennoch zu erkennen ist. — Von zwei anderen Wiltener Gemälden zeigt das eine die Madonna, das andere die heilige Anna selbdritt, eine jede von zehn weiblichen Heiligen umgeben. Auf dem ersteren sehen wir auch den knieenden Stifter, der durch sein dabei befindliches Wappen als der schon erwähnte Wiltener Abt Stoll beglaubigt ist. Die Gesichtsbildungen und zeichnerischen Eigentümlichkeiten sind denen bei den Ursulabildern nahe verwandt, so daß wohl ein Angehöriger derselben Werkstatt sie ausgeführt haben kann. Letztere dürfte in Innsbruck oder Wilten ihren Sitz gehabt haben, während die Ausbildung des Leiters und seiner Gehilfen in Brixen und vielleicht in Pacher'scher Nähe stattgefunden hat. Die eben beschriebenen vier Gemälde demselben Kreise zuzuschreiben, dem die vier Wiltener Bilder des Marienlebens entstammen, halte ich trotz Semper nicht für zutreffend.

Bild 54. Schloß Weiherburg bei Innsbruck, leuchtertragende Engel (Text Seite 95)

Das Germanische Museum zu Nürnberg besitzt drei Gemälde ⟨Bild 60, 61, 62⟩, einen Sankt Nikolaus, eine Madonna und einen Sankt Johannes Evangelist. Alle drei sind stehend in ganzer Figur dargestellt. Zu ihren Häupten befindet sich eine gotische Architektur. Der Vergleich zeigt, daß das Bild des heiligen Nikolaus einige Unterschiede gegen die zwei andern aufweist. Er steht statuenartig auf einem steinernen Sockel, über den das Gewand stellenweise herüberhängt. Hinter ihm befindet sich ein Wandpfeiler. Das Maßwerk oben schließt geradlinig die Nische ab, innerhalb deren die Figur aufgestellt ist. Abweichend sehen wir die beiden andern Bilder. Wie schon ein flüchtiger Blick zeigt, gehören sie zusammen. Beide Figuren sind, wenn auch in großmonumentaler

Bild 55. Nürnberg, Germanisches Museum, Sankt Margaretha. ⟨Text Seite 96.⟩

Photogr. F. Hoefle, Augsburg.

Haltung und von bildhauerischer Auffassung sichtlich beeinflußt, doch nicht derart statuarisch wie der heilige Nikolaus. Aufgestellt sehen wir sie unter durchaus gleichmäßig gezeichneten Spitzbogengewölben und Baldachinen, die in diese eingefügt sind. Sie werden von sich durchkreuzenden geschwungenen flachen Stäben gebildet und von Fialen gehalten. Je zu einer Seite der Figuren befindet sich eine Tür, von ihr aus ist zur andern Bildseite hinüber ein Brokatteppich aufgehangen, der den Hintergrund für die Figur bildet. Die gesamte Zeichnung — auch der Gewänder — ist so völlig übereinstimmend, daß nicht nur die Zusammengehörigkeit der beiden Bilder ohne Weiteres deutlich ist, sondern auch ihre Herkunft von derselben Hand. Nur betreffs der Ausführung der Gesichter könnte das zweifelhaft sein, doch ist nicht zu vergessen, daß die Bilder stark übermalt sind, wobei besonders die Madonna und das Christkind einer »Verschönerung« anheimgefallen zu sein scheinen. Immerhin sind die Hauptlinien noch so weit erhalten — die Zeichnung des Mundes, der Nase, der hochgezogenen, flach geschwungenen Augenbrauen — daß auch hier die gleiche Herkunft nicht weiter angezweifelt zu werden braucht. Das ist aber auch beim heiligen Nikolaus der Fall, wenngleich sein Zusammenhang mit den beiden andern Bildern nicht deutlich ersichtlich ist. Vermutlich werden alle drei zu dem gleichen Altarwerke gehört haben, nur in der Art, daß sie nicht gleichzeitig gesehen werden konnten.

Die Ortschaften Klerant und Melaun bei Brixen erfreuen sich des Besitzes je eines geschnitzten und gemalten Flügelaltars. Diese sind inschriftlich datiert, der Melauner von 1482, der Kleranter von 1484. Beide zeigen in ihrem inneren Schrein eine stehende Madonna mit dem Kinde und rechts und links von ihr je einen Heiligen. In Klerant reicht die Madonna dem Kinde eine Traube, wie wir dies auch bei der Figur vom Altar in Salzburg beobachteten, welcher, wie wir sahen, gleichfalls 1484 in Auftrag gegeben worden ist. Die beiden Heiligen im Mittelschreine neben Maria sind in Klerant Sankt Andreas und Sankt Nikolaus, in Melaun Sankt Johannes der Evangelist und Sankt Wolfgang. Am gleichen Orte schweben über der Madonna zwei anmutige kleine Engel, während in Klerant zwei solche als in Relief gearbeitete Halbfiguren nach dem so häufigen Typus einen Teppich in den Händen halten. Die Flügel zeigen auf beiden Altären auf den Innenseiten je einen stehenden Heiligen in Relief, nämlich in Melaun Sankt Ulrich und Sankt Blasius, in Klerant Sankt Laurentius und einen in vornehmer weltlicher Tracht dargestellten jungen Heiligen ⟨Sankt Sebastian?⟩. Die oberen Teile der Mittelschreine und der Innenseiten der Flügel sind mit fein gearbeiteten architektonischen Baldachinen geschmückt, die aus Eselsrücken, Fialen und zartem Maßwerke bestehen. Der Gedanke erinnert stark an den beim Grieser Altar, wo er aber noch reicher durchgeführt ist. Wir begegnen ihm auch sonst noch oft bei jenen Werken, die der Pacher'schen Richtung nahe

Bild 56. München, Bayerisches Nationalmuseum, Sankt Stephanus. ⟨Text Seite 97.⟩

Phot. Rhese & Co. München.

stehen, auch bei Malereien wie bei der Madonna der Sammlung Vintler. Der Stil der Figurenschnitzereien erinnert an den Pacher'schen, erreicht aber weder dessen großartig ausdrucksvolle Art, noch deren wunderbare Mischung mit Lieblichkeit und mit der Wahrheit des Lebens. An den Außenseiten der Flügel zeigen beide Altäre die Szene der Verkündigung, an der Predella die des Kindermordes. Die Bilder zeichnen sich durch gediegene Beherrschung der Perspektive aus, durch Kraft der Massenverteilung, sowie durch Sorgfalt in der Behandlung der Einzelheiten. Auch der Melauner Altar hat diese Vorzüge bewahrt, obgleich er übermalt ist. Die Predellenbilder lassen in manchen Zügen auf oberitalienische Beeinflussung schließen. Auffallend sind die heftigen Bewegungen, sowie die in Verkürzungen sich gefallende Zeichnung der Körper. Man wird sie mit Semper als jener Richtung nahe stehend bezeichnen dürfen, der auch die Freisinger Taufe und verwandte Werke ihr Entstehen verdanken. Auch die Rückseiten sind bei beiden Altären bemalt, in Melaun mit Rankenwerk, in Klerant aber sehen wir die Halbfigur Christi mit den Passionswerkzeugen, an der Rückseite der Predella daselbst das Schweißtuch der heiligen Veronika. Verwandtschaft mit diesen beiden Altären zeigt auch der zu Tisens ‹nicht weit nördlich von Bozen›. Hier sehen wir die Madonna sitzend, hinter der wieder zwei Engel einen Teppich halten. Neben ihr stehen St. Leonhard und Sankt Nikolaus, Flügelfiguren sind Sankt Sylvester und Sankt Rupert. Die Baldachine sind durchaus ähnlich, doch verlaufen sie im Mittelschreine nicht geradlinig, sondern springen stumpfwinklig vor. Ähnlich ist dies auch bei andern derartigen tiroler Schnitzaltären der Fall, so bei einem im Berliner Kaiser Friedrich-Museum. Auch auf Werken der Malerei finden wir es wieder. Man denke nur an die Innsbrucker und Münchener Kirchenväter-Altäre. Datierung, überhaupt jede inschriftliche Bezeichnung, fehlt dem Tisenser Altare, doch kann seine Zugehörigkeit zu der gleichen Gruppe keinem Zweifel unterliegen.

Bild 57. Relief mit dem Haupte Sankt Johannis des Täufers aus Volldöpp. Nach Atz im »Kirchenschmuck« 1903. ‹Text Seite 98.›

Verlag der Marianischen Verlagsanstalt Innsbruck.

Dem Chorherrnstifte Neustift gehört auch ein doppelteiliges Bild, zwei Flügel eines Altars mit der Darstellung der Verkündigung Mariä ‹Bild 63›. Beide Teile sind als zusammengehörig gedacht und durchgeführt, wie die Zeichnung des Gewölbes leicht erkennen läßt. Durch letzteres, ferner durch die Fenster und die Säulenstellung hat der Raum Ähnlichkeit mit einer Kirche. Im Hintergrunde ist durch einen Vorhang der Schlafraum der heiligen Jungfrau abgetrennt. Vorn befindet sich ein wuchtig gezeichnetes, mit einer Brokatdecke behängtes Lesepult. Vor ihm kniet Maria, in ihrer künftigen Würde als Himmelskönigin schon jetzt gekennzeichnet durch eine reich mit Perlen besetzte Krone. Auf sie zu fliegt die Taube des Heiligen Geistes, als solche kenntlich an dem kleinen Nimbus mit dem darin befindlichen Kreuze, jener Form des Heiligenscheines, die nur den Personen der allerheiligsten Dreifaltigkeit zukommt. Während die heilige Jungfrau zu der Taube emporblickt, legt sie die linke Hand vor ihre Brust und erhebt die rechte

mit demütiger Geberde gegen den Engel der Verkündigung. Diesen sehen wir bei der Pfeilerhalle links auf ein Knie gesunken, seine Linke hält den Lilienstengel, die Rechte ist wie segnend erhoben. Gewaltig heben und breiten sich die Fittige. Von oben herab schwebt das nackte Christuskind mit dem Kreuze. Das Motiv trafen und besprachen wir schon bei dem einen Flügelrelief des Altars von Gries, doch ist die Zeichnung bei beiden Figuren so verschieden, daß kein gemeinsames Vorbild, sondern nur Gleichheit der Idee festzustellen ist. Die Gestalten sind in weite Gewänder gehüllt, die eine Menge von Knitterfalten bilden. Die Bewegung des stürmischen Fliegens bei dem Engel ist durch das Flattern des Mantels gut charakterisiert. Die Ausführung des Antlitzes wie der Hände ist bei der Jungfrau besser als bei dem Engel, bei dem die rechte Hand zu wünschen übrig läßt, und das Gesicht beträchtliche Verschiebungen zeigt. Die Locken sind durchaus schematisch ausgeführt. Viel besser ist das Haar Mariens, so daß anzunehmen ist, nicht das ganze Werk sei von einer Hand vollendet worden. Die Zeichnung der Architektur ist ziemlich korrekt, stellenweise hat die Perspektive einige Schwierigkeit gemacht. Die Ausführung des Marmors entbehrt der Feinheit, die sonst gerade zu den Vorzügen der Malereien des Pacher'schen Kreises gehört.

Zu jenen Künstlern, die unter dem Einflusse der Pacher'schen Kunst gestanden haben, gehört auch einer, dessen Name bisher unbekannt ist. Semper bezeichnet ihn daher nach dem Besitzer des von jenem hinterbliebenen Hauptbildes als den »Meister der Heiligen der Sammlung Sepp.« Letzterer ⟨in München⟩ gehörte das Bild bis vor kurzem, jetzt ist es in der Alten Pinakothek. Es zeigt die heiligen Jakobus und Stephanus ⟨Bild 64⟩. Beide stehen in ruhiger Haltung und prächtiger Gewandung nebeneinander auf einem Fußboden von bunten Fliesen und vor einem mit Brokatmuster überzogenen Hintergrunde. Eine Scheinarchitektur bildet zwei Rundbogennischen, für jeden der Heiligen eine. Die Architektur erinnert mit ihren Konsolen, Baldachinen und Figürchen an jene, die wir auf so manchen Bildwerken des Pacherkreises kennen gelernt haben, jedoch mit dem Unterschiede, daß hier die Statuetten in natürlichen Farben gehalten, überhaupt naturalistisch behandelt sind, also einen Mangel an Verständnis für ihren bildhauerisch gemeinten Charakter bezeugen. Der Meister dieses Gemäldes stand in seinem Innersten dieser Auffassung schon ferner, so sehr er sich auch bemüht hat, ihr in der Haltung der Statuetten sowohl, wie der großen Figuren gerecht zu werden. Seine Absicht ist dabei doch wesentlich eine allgemein dekorative, zu deren Erreichung er sich seiner Mittel nach freier Wahl bedient. Man kann diese Art trotz einiger äußerlicher Ähnlichkeit doch nicht mit jener vergleichen, die das Doppelbild der heiligen Petrus und Paulus in Tratzberg aufweist, und die uns in unmittelbare Beziehung zu Friedrich Pacher bringen wird. Mit dem Doppelbilde des heiligen Jakobus und Stephanus gehören nach Sempers Nachweis mehrere Gemälde zusammen, die früher in Schleißheim waren, jetzt in der Münchener Pinakothek sind und Szenen aus der Geschichte der beiden Heiligen darstellen, ferner mit mehreren Passionsbildern des Klosters Neustift, kräftig gefärbten, zum Teil in gewaltiger Leidenschaft gegebenen Szenen. Ohne ausreichende Begründung werden sie in der Galerie als Werke des Marx Reichlich bezeichnet.

Eine Künstlerpersönlichkeit, die ebenfalls Berührung mit dem Pacher'schen Kreise hat, ist der von Semper als »Meister des heiligen Augustinus« bezeichnete Unbekannte. Man darf ihm eine Reihe von Werken zuschreiben, die in Neustift aufbewahrt werden. Eins davon zeigt die figurenreiche Gruppe der heiligen Sippe, auf der Rückseite die Abweisung von Joachims Opfer, die andern schildern Szenen aus der Geschichte des heiligen Augustin. Dazu kommt noch ein Gemälde mit den Halbfiguren des heiligen Augustin und der heiligen Monika, im Besitze des

Münchener National-Museums. Die heilige Sippe ist so angeordnet, daß die drei Frauen Sankta Anna, Maria Salome und Maria Cleophae mit den Kindern auf dem Schoße im Vordergrunde sitzen. Hinter den Frauen stehen die sechs Männer, die ihre Väter oder Gemahle sind. Den Hintergrund bildet ein Granatapfelmuster in rot, schwarz und gold, der Fußboden ist mit schwarzen, weißen und roten Fliesen belegt. Die Köpfe der Männer sind durchweg trefflich charakteristisch, gemeinsam ist ihnen ein tiefernster, melancholischer Zug. Dieselbe Stimmung herrscht auch bei den Frauen, sowie bei sämtlichen Kindern. Sie schauen alle aus, als wenn sie über ein eben geschehenes Unglück nachdächten, und das Gemälde erhält dadurch etwas Eintöniges. Andererseits ist ihm eine schöne Monumentalität und eindrucksvolle Ruhe nicht abzustreiten. — Das Gemälde der Rückseite zeigt uns den Tempel, in den wir durch ein flachbogig überwölbtes, mit Skulpturen geschmücktes Portal hineinblicken. Der Eindruck erinnert an jenen der Architekturen auf den schon betrachtetenBildern desPacher-Kreises. Im Hintergrunde steht der Altar. Wir sehen den Hohenpriester beschäftigt, Joachim, der ein Lamm zum Opfer herbeigetragen hat, mit Wort und Berührung aus dem Heiligtume zu entfernen, derweil andere Personen ernst und erstaunt zuschauen, und einer dieAltarkerzen auslöscht. Der Grund war Joachims Kinderlosigkeit. Und da er und sein Weib trauerten und beteten, wurden sie erhört und erhielten die Prophezeiung, daß ihr Kind ewig gebenedeit sein sollte. Das aber war Maria, die Mutter des Herrn.

Bild 58.
Stift Wilten.
Darstellung im Tempel.
(Text Seite 102.)

Photogr. F. Hoefle, Augsburg.

Die Eigenschaften der beiden eben beschriebenen Bilder haben Semper veranlaßt, demselben Meister auch die erwähnte Reihe der Neustifter Augustinusgemälde zuzuschreiben. Sie schildern den Abschied des Heiligen von seiner Mutter; seine Lehrtätigkeit in Rom; seine Anwesenheit bei der Predigt des heiligen Ambrosius in Mailand; die Fürsprache der heiligen Monika bei dem letzteren, daß er ihren Sohn bekehren wolle. Die Rückseiten dieser vier Bilder waren ebenfalls bemalt; sie sind seitdem abgesägt worden. Sie zeigen den heiligen Augustinus, wie er im Garten die Briefe des heiligen Paulus studiert; wie er getauft wird; wie er bei einem Meßopfer über die allerheiligste Dreifaltigkeit nachsinnt; endlich, wie er inmitten der Geistlichkeit als Bischof thront. Das eine von diesen Bildern ⟨Bild 65⟩ möge als Beispiel für alle dienen. Als Merkwürdigkeit zeigt es die Dreifaltigkeit, dargestellt durch einen dreifachen Menschenkopf. Aber nicht deswegen sei das Bild hierhergestellt, sondern um

auf Übereinstimmungen mit beglaubigten Werken des Pacherkreises hinzuweisen. Hierzu gehört unter anderem die Zeichnung der Augen mit den schweren Lidern nebst der Eigentümlichkeit, daß man, auch wenn diese tief gesenkt sind, dennoch die Augensterne sieht. Ferner sei auf den Engel aufmerksam gemacht, der im Hintergrunde rechts in starker Verkürzung gezeichnet ist und immerhin an jenen erinnert, der auf dem Münchener Kirchenväter-Altare sich dem knieenden heiligen Wolfgang naht. Weiter beachte man die Zeichnung des an seinem Pulte sitzenden heiligen Augustin, weil sie fast ganz genau mit der des heiligen Gregor auf der noch zu betrachtenden Patene des sogenannten Meisters E. S. übereinstimmt. Beim Vergleiche mit ihr ‹Bild 73› wird man dies sofort finden. Nur gering und nebensächlich sind die Abweichungen, besonders ist die herabhängende Brokatdecke beim Schreibtisch des heiligen Augustin kürzer, sodaß sein Gewand bis zu den Füßen sichtbar ist. Die Rückwand seines Gestühls hat der Maler hier beiseite geschoben und verschmälert, um für eine Tür Platz zu gewinnen, durch die die heilige Monika hereinschaut. Das Muster des Brokatteppichs, der hinter dem Heiligen herniederhängt, stimmt wieder in jeder Linie mit dem des Meisters E. S. überein. Dem schon erwähnten Wolfgangsbilde ähnelt das hier in Rede stehende mit der scharfen Quaderung der Wände, sowie mit der hinten offen stehenden Spitzbogentür, durch die der Blick in eine Landschaft hinausschweift. Wir sehen also, wie die gleichen Motive sich wiederholen, dieselben Vorlagen immer wieder benutzt wurden. Der Stil des »Meisters des heiligen Augustin« ist gleichzeitig so altertümlich, daß mir kein Grund vorzuliegen scheint, seine Wirksamkeit in eine spätere Zeit zu verlegen als die Michael Pachers. Auch die Augustinusbilder gehören den achtziger oder dem Anfange der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts an, wofern sie, worauf die Benutzung der Vorbilder des E. S. schließen lassen könnte, nicht älter sind. Gleiche Entstehungszeit haben auch die Werke vom Meister der Sepp'schen Heiligen. Wenn ich noch hierzu das in mancher Art mit dem Hauptbilde jener Gruppe ‹Jakobus und Stephanus› verwandte Tratzberger Gemälde mit dem heiligen Petrus und Paulus heranziehe, von dem noch genauer die Rede sein wird, so geschieht es nicht, um etwa alle diese einem Meister zuzuschreiben, was ausgeschlossen ist, sondern weil als Entstehungszeit für das letztgenannte Bild das Jahr 1475 überliefert wird und sich daraus ein erträglicher Anhalt auch für das Alter der übrigen in Rede stehenden Bildergruppen ergeben würde. In diesen Zusammenhang gehört noch ein weiteres Werk, das ehemals als Jugendarbeit Michael Pachers angesehen worden ist, die Madonna der Brunecker Sammlung Vintler.

Im Tauferer Tale liegt in prächtiger Landschaft das 998 gegründete Dorf Uttenheim. Dort befand sich bis 1722 eine in jenem Jahre abgebrannte Kapelle der heiligen Margaretha. Daselbst stand ein Altargemälde, das nicht mit unterging, sondern später in der Sakristei der neuen Kirche aufgestellt wurde und dort verblieb, bis im 19. Jahrhundert der Kunstsammler Johannes von Vintler es erwarb. Die annähernd quadratische Tafel ‹sie ist 1,56 m hoch und 1,50 m breit› zeigt vor einem mit goldenem Granatapfelmuster gedeckten Hintergrunde eine gemalte Steinarchitektur. Diese gliedert sich in drei Abteilungen, Blendnischen, von denen die beiden seitlichen schmäler sind, die mittlere größere Breite besitzt. Die Nischen sind rechts und links überhöht von je einem, in der Mitte von zwei Kielbögen, die mit schlicht gezeichneten Krabben besetzt sind und Kreuzblumen tragen, während oben dahinter die Fläche durch eine zierliche Fensterarchitektur belebt ist. Zur scheinbaren Stütze dieser Architektur dienen schlichte Pfeiler. Von ihnen schwingen sich leicht gebogene Stäbe zu zwei im Vordergrunde frei stehenden, dreifach verjüngten Pfeilern hinüber und bilden mit ihnen die Abgrenzung für die Gruppe des Mittelfeldes, eine Art Laube, innerhalb deren auf erhöhtem Sitze die Madonna thront, während hinten

zwei anmutige Engel gleichzeitig einen Vorhang und über dem Haupte der Himmelskönigin die Krone halten. In der Seitennische vom Beschauer links, also an dem Ehrenplatze zur rechten Hand der Madonna, steht die Schutzheilige der einstigen Kapelle, Sankt Margaretha, gegenüber Sankt Barbara. Die Madonna erscheint in gereiften Jahren, die Auffassung des Künstlers schildert sie als Himmelskönigin, aber doch dem irdischen Leben nahestehend. Echt menschlich mütterlich ist der freundliche Blick, mit dem sie das Kind anschaut, der Wirklichkeit entnommen ist das rundliche Antlitz. Schlicht gescheitelt ist das reiche Haar, das in langen, sanften Locken über Schultern und Rücken hinabfließt. Sie trägt ein Unterkleid, das aus lila Brokatstoff besteht, mit Schwanenflaum besetzt und so lang ist, daß es in einer reich gefältelten Masse die Füße bedeckt. Stände die Madonna auf, so würde das Kleid eine lange Schleppe zeigen. Schlichter ist der blaue Mantel, der über den Oberkörper ruhig herniederfließt, über dem Boden aber ebenfalls eine Fülle von Knitterfalten bildet. Diese gewaltige Stoffmasse hebt die Unterpartie der Figur besonders hervor und läßt die obere um so ruhiger erscheinen. Die Gewandung ist reich, aber schließlich nicht kostbarer, als etwa vornehme Frauen des 15. Jahrhunderts sie getragen haben. Das kräftige Kind, nur mit einem leichten Schleier umhüllt, und mit einem um den Hals hängenden Kleinod geschmückt, ist in hohem Grade anmutig gezeichnet. Reizend ist die Haltung des krauslockigen Köpfchens mit der hohen Stirn, echt kindlich der Blick, mit dem das Knäblein, das den von der Mutter dargereichten Apfel freudig ergreift, zu ihr aufblickt. Nicht minder anmutig sind die blondlockigen Engel im Hintergrunde, von denen einer mit Entzücken die Krone betrachtet, der andere in den Anblick des Christkindes ganz versunken ist. Ihre Flügel und Arme dienen samt der Krone dazu, die Fläche oberhalb der Madonna zu beleben, während das Muster des reichen Brokatvorhanges, den die Engel halten, dazu beiträgt, den Eindruck der Szene reich und festlich zu gestalten. — In der Nische links steht Sankt Margaretha. Ihr Haupt ist gleich dem der gegenüber stehenden Barbara leicht vorgeneigt, in der Haltung machen beide eine Wendung gegen die Mittelgruppe hin und verleihen damit der Komposition eine schöne Ruhe und Geschlossenheit. Margaretha trägt auf dem Haupte einen Turban. Das Kleid ist reich gemustert, wogegen der schlichte Mantel einen kräftigen Kontrast bildet. Sein Faltenfluß ist stark belebt, doch ohne besondere Übertreibungen.

Bild 59.
Stift Wilten,
Tod der heil.
Ursula.
(Text Seite 102.)

Photogr. F. Hoefle,
Augsburg.

Reizend gezeichnet ist das sanfte, längliche Antlitz mit der reinen schönen Stirn, den träumerischen Augen, der edeln Nase, dem feinen Munde und dem rundlichen Kinn. Dazu paßt die Eleganz der rechten Hand, die zwischen den Fingerspitzen das Kreuz hält. Die verhüllte Linke hält den Drachen, aus dem der naive Maler eine Art von Ente mit Ringelschweif gemacht hat. — Sankt Barbara trägt in den vollen Haaren des nachdenklich gesenkten Hauptes ein rotes Perlenband. Ihr Kleid ist dunkelviolett, der in großen, ruhigen Falten herniederfließende, vom linken Arm gehaltene Mantel gelbgrün. Sankt Barbara trägt als Attribute das Schwert, den Turm und den Kelch mit der Hostie. Ihre Haltung ist frauenhafter, stiller, melancholischer als die der Margaretha. Im Antlitze tritt eine auffallende Ähnlichkeit mit der Madonna hervor, um so fühlbarer, als auch beide das Haupt in gleicher Weise geneigt halten. Übrigens wiederholt sich die Gesichtsbildung beider auch bei dem rechten Engel, während der linke mehr eine Ähnlichkeit mit Sankt Margaretha erhalten hat. — Allen Personen ist ein milder Ernst eigen, der die lieblichen Gesichter in stilles Nachdenken versunken erscheinen läßt. Die Madonna, der eine Engel und Sankt Barbara haben den gleichen Gesichtstyp, der sich in der eigentümlichen Einbiegung der Nase ausprägt, in der engen, schrägen Stellung der Augen, auch in dem versonnenen Blick. Der andere Typ ist der der heiligen Margaretha und des Engels links mit den ovalen Mienen, dem zierlichen kleinen Munde, der hohen glatten Stirn. Semper hat dieses Bild mit der Kunst des »Meisters des heiligen Augustin« in Verbindung gebracht, ohne es ihm persönlich zuzuschreiben. In der Tat scheinen gewisse Übereinstimmungen der Zeichnung auf eine Verwandtschaft hinzudeuten, doch ist der Meister des Vintler'schen Bildes sicher der feinere. Ob auch der jüngere, ist mir mit Rücksicht schon auf die Behandlung der ornamentalen und architektonischen Bestandteile zweifelhaft, nicht weniger auch wegen der Tracht, von der besonders der Turban der heiligen Margaretha auf die gleiche Zeit verweist ⟨Anfang der siebziger Jahre⟩, wo der Altar von Gries entstanden ist. Darum erscheint mir auch Stiassnys Vermutung nicht annehmbar, der als Maler des Uttenheimer Bildes und gleichzeitig als »Meister des heiligen Augustin« den älteren Hans Pacher ansieht, dem er dann auch noch ein im Brunecker Privatbesitze befindliches Gemälde mit den heiligen Sebastian und Florian zuschreibt. Er folgert daraus eine besonders starke künstlerische Begabung des Hans, bleibt aber den Nachweis für die Grundlagen seiner Annahme schuldig. Wir wissen von dem älteren Hans Pacher nichts, als was oben in dem biographischen Abschnitte gesagt ist, nämlich daß er in der Michael'schen Werkstatt gearbeitet hat und später selbständiger Meister gewesen ist. Aber nichts gibt uns die Möglichkeit, ihm irgend welche bestimmte Werke oder Teile von solchen zuzuschreiben. Keinesfalls dürfte ein Grund vorliegen, das Uttenheimer Bild erst ins 16. Jahrhundert zu setzen, und damit die ganze Gruppe, zu der es gehört, aus der Lebenszeit Michael Pachers herauszurücken. — Zu ihr gehört auch noch ein Künstler, von dem Bilder in Neustift vorhanden sind, und den Semper, nach dem darauf gefeierten Heiligen den »Meister des heiligen Paulus« nennt, ferner einer, der das Leben Johannis des Täufers geschildert hat, beide offenbar etwas jünger als die Angehörigen der soeben besprochenen Gruppen.

Außer dem Kirchenväter-Altar besitzt die Münchener Alte Pinakothek noch mehrere Gemälde, die in ihrem neuesten Kataloge ⟨1911⟩ der Werkstatt Michael Pachers zugeschrieben werden. Zwei Stücke sind auf beiden Seiten bemalt, haben also einst als Flügelbilder eines Altars gedient. Das eine zeigt vorne den heiligen Laurentius ⟨nicht wie im Kataloge gesagt ist, und wie auch Semper p. 71 irrtümlich angibt, Sankt Stephanus!⟩ Almosen verteilend ⟨Bild 66⟩, auf der Rückseite die Verkündigung. Das andere hat auf der Vorderfläche die Marter desselben Heiligen ⟨Bild 67⟩, auf der Rückseite den Tod Mariä.

Beide Tafeln sind aus gleichem Material, Zirbelholz, haben fast genau die gleiche Größe, die einem Quadratmeter gleichkommt, und sind beide 1812 aus Neustift bei Brixen nach Bayern gekommen. Aus den Galerien von Augsburg und Burghausen hat man sie, um die im Bayerischen Staatsbesitz befindlichen Werke der Pacher'schen Richtung zu vereinigen, neuestens nach München überführt. Ihre einstige Zusammengehörigkeit geht nicht nur aus den oben erwähnten Äußerlichkeiten, sondern auch aus der gleichen stilistischen Behandlung hervor. Die beiden Heiligenszenen gehören zusammen, ebenso die beiden Marienszenen. Jene müssen, da sie für sich allein nicht als Altarflügel gedient haben können, zu einem Zyklus von vier Bildern gehört haben, gleichermaßen diese, sodaß uns zwei Tafeln mit vier Bildern verloren sind. Daß es sich auf der einen erhaltenen Tafel tatsächlich um den heiligen Laurentius und nicht Stephanus handelt, erweisen Parallelbeispiele. Als ein solches nenne ich den spätgotischen Laurentiusgobelin des bayerischen Nationalmuseums, der gleichfalls die Szenen des Almosengebens und der Marter nebeneinander zeigt, wobei sich auch gewisse typische Züge wiederholen. Die Almosenspende des heiligen Laurentius zeigt auf der Rückseite auch ein dem Simon von Taisten zugeschriebenes Flügelaltärchen desselben Museums ⟨Nr. 227⟩. Sicher haben zu den zwei Laurentiusszenen noch zwei andere aus der gleichen Legende gehört. Rückwärts zeigten diese verlorenen Tafeln je ein Bild aus dem Marienleben. Auf diese Art gewinnen wir die Vorstellung von zwei Altarflügeln des gewöhnlichen Typs. Die Tafel mit dem Almosen gebenden Laurentius ist ihrer Rückseite wegen vielleicht die obere, wahrscheinlicher aber die untere des linken, die mit seinem Tode ist

Bild 40
Nürnberg,
Germanisches
Museum,
Sankt
Nikolaus.
⟨Text Seite 103⟩

Photogr. F. Hoefle,
Augsburg.

sicher die untere des rechten Flügels gewesen. In dem erwähnten Kataloge wird die Vermutung ausgesprochen, daß beide Tafeln als Reste des einen jener beiden Altäre anzusehen seien, die der Brixener Domprobst Neundlinger außer dem Kirchenväter-Altar testamentarisch gestiftet hatte. Da der von demselben Prälaten bestellte Allerheiligen-Altar nicht wohl in Betracht kommen kann, so bliebe nur sein Laurentius-Altar übrig. Es ist wohl kein Zweifel, daß auch im Mittelfelde eine Figur des Heiligen angebracht gewesen ist. Eine zweite solche Heiligenfigur ⟨der heilige Papst Sixtus II?⟩ hat jener entsprochen. Und so könnten diese beiden zu den Seiten einer Mittelgruppe gestanden haben, als deren Gegenstand wohl ziemlich sicher die Madonna anzunehmen wäre. Vielleicht war eine solche Mittelfigur aber auch garnicht vorhanden, sehr möglich sogar, weil ja doch auch der Kirchenväter-Altar im Mittelfelde nur zwei Personen hat. Ob das Mittelfeld geschnitzt oder gemalt war, ist nicht ohne Weiteres zu sagen, wahrscheinlicher dürfte das letztere sein, weil auch beim Kirchenväter-Altar, bei dem die Maße der Flügelbilder ziemlich ähnlich sind, Schnitzerei nicht zur Anwendung kam. Eher ist dies von dem dritten der gestifteten Altäre, dem Allerheiligen-Altar anzunehmen, weil auch die Kapelle des Brixener Domes, für die alle drei gemeinschaftlich bestimmt waren, der Ehre aller Heiligen geweiht, jenes Werk also daselbst das wichtigste war, während die beiden andern auf Seitenaltären standen.

Bild 61.
Nürnberg,
Germanisches
Museum,
Madonna.
⟨Text Seite 103.⟩

Photogr. F. Hoefle,
Augsburg.

Betrachten wir die erhaltenen Bilder, so zeigen sie immerhin nicht unbedeutende Ähnlichkeiten mit andern von uns schon betrachteten Werken, darunter den äußeren ⟨Wolfgangs-⟩ Bildern des Kirchenväter-Altars. Stark tritt dies bei der Schilderung der Szenerie auf dem ersten Laurentiusgemälde hervor.

Die Handlung trägt sich auf einem mit großen Steinplatten belegten Hofe zu, dessen eine Seite ein spitzbogiger Pfeilergang bildet, während rückwärts quer ein Gebäude steht, durch dessen mächtigen rundbogigen Durchgang man in eine Straße hinausblickt. Sie vertieft den Blick in geschickter Art. Links sieht man vor einem der Häuser einen Treppenaufgang mit einem Gitter, das durchaus jenem auf dem Bilde Sankt Wolfgangs mit dem Teufel ähnelt. Rechts erkennt man, ganz wie an einer Stelle dort, die Zinnen eines großen Hauses. Dahinter steht eine echte tiroler Kirche mit hohem spitzen Turme. Ganz hinten schauen Berge in die Stadt hinein. Die Anlage dieser Szenerie spricht in jedem Zuge für dieselbe Hand, die das Stadtbild auf dem erwähnten Sankt Wolfgangsgemälde geschaffen hat. Innerhalb des Hofes im Vordergrunde links steht der heilige Laurentius. Sein jugendliches Haupt ist lockig, das Gesicht bartlos mit sanftem, aber wenig individuellem Ausdruck. Letzteres fällt um so mehr auf, als alle übrigen Personen sehr kräftig charakterisiert sind. Rechts steht eine Gruppe armer Leute, Mann und Frau, ersterer mit etwas übertriebener Wiedergabe der Mischung von Elend und Freude, maßvoller das Weib. Ein Mann steht dahinter, mit finsterem Antlitze beobachtend, wie Laurentius die Schätze fortgibt. Neben dem Heiligen sehen wir, ähnlich wie bei einem der äußeren Flügelbilder des Sankt Wolfganger Altars — der Kornverteilung — und wie auch daselbst bei der vom Teufel gestörten Predigt, den Ministranten stehen. Außerdem knieen vor dem Heiligen zwei Männer, beide in reiferen Jahren, einer in dunklem, geistlichem Gewande. Beide, besonders aber der letztere, machen den Eindruck der Porträtähnlichkeit, und es scheint mir erlaubt, in ihm den Stifter der drei Altäre, Wolfgang

Kgl. G. Nürnberg. Germanisches Museum. St. Johannes Evangelist. (Text Seite 103.)

Photogr. F. Hoefle, Augsburg.

Neundlinger, selbst wieder zu erkennen. Über die Persönlichkeit des andern, eines Laien, ist schwer etwas zu sagen; eine gewisse Ähnlichkeit zwischen beiden scheint vorzuliegen, und sie dürfte vielleicht auf nahe Verwandtschaft schließen lassen. Die Durchführung der Figuren und Köpfe ist vorzüglich gelungen. Die genrehafte Armengruppe ist solchen von altniederländischen Bildern ebenbürtig. Die Komposition entspricht den Gewohnheiten, die wir bisher beobachtet haben, rechtwinklige Anordnung der Gebäude, Scheidung der Figuren in zwei Gruppen, die hier durch die ausgestreckten Hände in Verbindung gebracht werden. Fehlerhaft ist, daß auf demselben Bilde zwei Szenen vereinigt, aber nicht mit einander in Beziehung gesetzt werden.

Einheitlicher ist die Komposition auf dem Bilde der Laurentius-Marter ⟨Bild 68⟩, wo aber die Verteilung der Massen zu ungleich ausgefallen ist. Der figurenreichen Gruppe rechts entspricht links nur ein einziger Mann. Quer über das Bild liegt der diagonal gestellte Rost, auf dem der völlig entkleidete, nur mit einem Lendenschurz versehene Heilige, stark verkürzt gezeichnet, die Hauptfigur des ganzen Bildes ist. Zwei Männer halten mit Gabeln einen Fuß und einen Arm nieder und hindern den Verurteilten am Aufstehen, ein dritter facht mit einem großen Blasebalg die glühenden Kohlen an. Hinter den Henkern steht, mit mehreren anderen sprechend, ein Mann, der durch seine Geberde, Kleidung, die Krone auf dem Turban und das Szepter in der Linken, womit er auf den Heiligen hinweist, als Kaiser Valerian gekennzeichnet ist. Hatte dieser doch im Jahre 258 eine Christenverfolgung ins Werk gesetzt, als deren Opfer besonders die Geistlichen und die hohen weltlichen Beamten christlichen Bekenntnisses endeten. Auch Papst Sixtus II. wurde damals hingerichtet. Als man ihn zum Tode führte, weissagte er dem ihn begleitenden Laurentius, daß dieser nach drei Tagen sein Schicksal teilen würde und ermahnte ihn, inzwischen den Kirchenschatz durch Verteilung an die Armen vor den Heiden in Sicherheit zu bringen. Das tat Laurentius mit Eifer, und also haben wir ihn auf dem zuvor besprochenen Bilde Almosen verteilend gefunden. Der Präfekt aber verlangte, daß Laurentius ihm die Kostbarkeiten ausliefere, als deren Hüter er ihn ansah. Da ließ der Diakon die Armen und Kranken zusammen kommen, die christlichen Bekenntnisses waren, zeigte sie dem Präfekten und sprach: »Sieh, solches sind die Schätze, die unsere heilige Kirche besitzt«. Darob in den Kerker geworfen, bewies Laurentius so hohe Unerschrockenheit und christliche Tapferkeit, daß er selbst seinen Kerkermeister Hippolytus bekehrte. Dieser hat auch, nachdem der Heilige auf dem Viminalischen Hügel zu Rom auf einem Roste zu Tode gefoltert war, seine Leiche begraben und zwar an der Via Tiburtina. So berichtet die fromme Legende. An der Stelle aber, wo Laurentius bestattet ward, steht jetzt die Kirche San Lorenzo fuori le mura. — Auf unserem Bilde ist die Stadt Rom durch einen öffentlichen Platz gekennzeichnet, von dem zwei Seiten durch mehrere große Häuser begrenzt werden. Eins von ihnen charakterisiert sich mit seiner gotischen Tür und seinem anmutigen Erker als ein rechtes und echtes tiroler Bürgerhaus, dessengleichen noch heute in allen Städten dort reichlich erhalten sind. Anders ein zweites Gebäude im Hintergrunde. Es hat einen auf Pfeilern ruhenden unteren Laubengang, der allenfalls tirolisch sein könnte, wenn er nicht oben eine auf zierlichen Säulchen ruhende große Loggia trüge, die zweifelsohne aus Italien geholt ist. Weiter hinauf ist das Haus mit seinen gekuppelten romanischen Fenstern wieder recht deutsch; seine Zinnen haben wir schon in zwei andern Bildern beobachtet. Das Dach ist mit in Zickzackmustern angeordneten glasierten Ziegeln belegt, wie man dergleichen noch jetzt an alten gotischen Kirchen, darunter an der Pfarrkirche zu Bozen beobachten kann. Das ganze ersonnene Gebilde soll wahrscheinlich den Palast Valerians vorstellen. So unhistorisch wie es ist, paßt es zu der gänzlich unhistorischen Erscheinung des Kaisers

auf unserm Bilde vortrefflich. Die Kostüms sind durchaus phantastisch. Wir finden dabei Einzelheiten wieder, die wir schon am Sankt Wolfganger Altar bei dem Bilde Wolfgang mit dem Ketzer, der Steinigung Christi, der Szene zwischen dem Heilande und der Ehebrecherin kennen gelernt haben. Auch die Zeichnung der Gesichter, in denen sich die Leidenschaften zum Teil in übertriebener Weise aussprechen, kennen wir schon von jenem Bilde desselben Altars, wo der heilige Wolfgang mit dem Ketzer disputiert. In der Haltung sind die Personen durchaus lebensvoll und echt. Der gefolterte Heilige ist ein trefflicher Akt, die Verkürzung des Kopfes erinnert an jene auf verschiedenen Bildern des Sankt Wolfganger Altars, so an die bei einem Jünger im Hintergrunde der Auferweckung des Lazarus. Die Haltung der Beine hat entschiedene Ähnlichkeit mit jener bei der Lazaruserweckung, während die Durchbildung des Oberkörpers mehr an die des Aktes bei St. Wolfgang mit dem Diebe ⟨Kirchenväter-Altar⟩ mahnt.

Bild 63, Neuauft, Verkündigung Mariä. ⟨Text Seite 105.⟩

Photogr. F. Hoefle, Augsburg.

Die Zugehörigkeit der eben besprochenen Laurentiusbilder zum Pacher'schen Kreise dürfte nach alledem außer jedem Zweifel stehen. Das Gleiche ist aber auch mit den Bildern auf ihren Rückseiten der Fall. Bei der Verkündigung braucht man nur das Gesicht des Erzengels Gabriel anzuschauen, um dessen nächste Verwandtschaft mit dem des Almosen spendenden Laurentius festzustellen. Das Gesicht der Madonna aber zeigt die Wiederholung des bei den Sankt Wolfganger Bildern der Flucht nach Ägypten und der Anbetung des Kindes gegebenen Typus. Die Marienköpfe, besonders bei der letzteren und der Münchener Verkündigung sind in der Haltung und Linienführung völlig gleich, nur ist bei der Sankt Wolfganger Muttergottes das Gesicht ein wenig schmäler, das Kinn ein wenig spitzer, die Lippen um ein Geringes voller. Große Ähnlichkeit besitzen auch die sorgfältig ausgeführten schlanken Hände, sowie das Untergewand, dessen Faltenwurf bei beiden Bildern fast genau gleich ist. Der Vorgang trägt sich im Innern der Wohnung Mariä zu; der Raum, in den wir blicken, hat hölzerne, grob genagelte Dielen, eine hölzerne Decke, rechts ein großes, gekuppeltes romanisches Fenster und weiter vorn auf derselben Seite einen gewölbten Erkerausbau, dessen Fenster mit Butzenscheiben verglast ist. Hier

in dieser Auslucht ist Mariä Lieblingsplatz. Wir sehen die gemauerte Bank; ein schöner Brokatteppich deckt diese und bis zu einer beträchtlichen Höhe die Wand dahinter zu, ein Kissen hilft den Platz behaglich machen. An der Wand oben ist ein Pannellbrett befestigt, worauf Bücher stehen und liegen. Die Interieurschilderung ist erfreulich und stimmungsvoll, und man fühlt sich durch sie unmittelbar in das Behagen einer tirolischen besseren Bürgerwohnung des Mittelalters versetzt. — Das Bild des Marientodes auf der Rückseite der Laurentiusmarter verzichtet auf solche Milieuschilderung. Der einzige sichtbare Gebrauchsgegenstand ist das quer über die Bildfläche stehende Bett, der Fußboden ist nur angedeutet, den Hintergrund, soweit er nicht durch die Heiligenscheine in Anspruch genommen wird, deckt ein vergoldetes Granatapfelmuster. Schon hiermit macht dies Bild einen strengeren, altertümlicheren Eindruck als das andere. Ganz besonders aber tut es dies vermöge der Zeichnung und Gruppierung der Figuren. Von diesen ist vor allem die Madonna zu beobachten, die auf dem Bette lang ausgestreckt liegt. Die Hände sind übereinander gelegt, das Haupt ruht auf einem Kissen, doch schiebt sich der Heiligenschein dazwischen. Ihm fehlt es allzusehr an Leichtigkeit. Er sieht aus wie ein Brett und stört den Eindruck des Bildes, weil er eine harte Unterlage für das Haupt Mariens zu bilden scheint. Diese ist in ihrem letzten Augenblicke dargestellt, die Augen sind fast geschlossen, die Lippen leicht geöffnet, die Seele ist bereits entflohen. Denn diese sehen wir als kleines Figürchen auf dem linken Arme des Heilandes knieen, der hinter dem Bette steht und segnend die Rechte über den Körper der Dahingeschiedenen erhebt. Er ist ebenso groß und auch ebenso körperlich wie die Apostel, scheint aber von keinem unter ihnen bemerkt zu werden. Es ist dieselbe Auffassung, wie sie schon seit den Zeiten des früheren Mittelalters typisch gewesen ist. Von den Aposteln befinden sich drei im Vordergrunde; von ihnen lesen zwei gemeinsam in einem Buche, ein dritter kniet dem Beschauer abgewandt, sodaß man nur seine Rückseite sieht. Von dem Kopfe ist wegen des verdeckenden Heiligenscheines nur soviel zu erkennen, daß das Haar lockig ist. Das ist es auch bei zahlreichen anderen; aber da unter den elf, deren Gesichter man sehen kann, keiner jung genug ist, so muß der Knieende Sankt Johannes sein. Man sieht, wie ihn der Schmerz überwältigt hat. Auf der Bank oder Stufe, die das Bett vorn besitzt, liegen seine Unterarme, die Hände sind betend zusammengelegt; ihre Verkürzung ist ziemlich unglücklich ausgefallen. Im übrigen aber sind in diesem Bilde gerade die Hände schön und lebenswahr gezeichnet, wenn auch nicht mit jener Eleganz, durch die sie sich auf so vielen anderen Bildern des Pacher'schen Kreises auszeichnen. Die neun übrigen Apostel sehen wir zu Häupten und Füßen Marias und hinter ihrem Bette vereinigt. Sankt Peter ist dabei, wie immer, die Hauptperson. Wunderschön ist sein Greisenkopf. Auch etliche andere verdienen Bewunderung, während wieder andere konventionell ausgefallen sind. Betrachtet man die Einzelnen, so taucht alsbald die Empfindung auf, daß wir mehrere bereits gesehen zu haben glauben. Diese Gesichter mit den langen, starken Nasen, diese kurzen runden Köpfe mit dem dichten, dunkeln Lockenhaar sind uns schon vom Marientode des Sankt Wolfganger Altars her bekannt. Besonders stark ist die Ähnlichkeit des vorn ganz rechts sitzenden Apostels mit jenem, der in Sankt Wolfgang im Hintergrunde neben Sankt Peter links steht. Auffallend ist ferner die Ähnlichkeit der Christusköpfe hier und dort, und die Madonnenseele auf seinem Arm bei dem Münchener Bilde ist offenbar nach demselben Entwurfe entstanden wie die in Sankt Wolfgang. So wiederholen sich trotz der Verschiedenheit der Komposition bestimmte Erscheinungen, und wir werden weiterhin daraus Schlüsse zu ziehen haben.

In diesen Zusammenhang gehört noch eine Darstellung des Marientodes, die hier eine Besprechung verlangt. Auch dies Bild ist in der Münchener Alten Pinakothek;

Bild 64.
München,
Alte Pinakothek,
Sankt
Jakobus und
Stephanus.
Früher in der
Mündener
Sammlung Sepp.
(Text Seite 106.)

Photogr. F. Hoefle,
Augsburg.

in sie ist es 1911 aus der Augsburger Filialgalerie übergegangen, wo es mit Nr. 152 katalogisiert war. Nach Bayern gelangte es 1812 aus Neustift bei Brixen. Das Bild ist gleich den beiden zuvor besprochenen fast quadratisch, nur um ein Geringes kleiner als sie, und hat offenbar ehemals auch den Teil eines Altarflügels gebildet. Die Tafel ist durchgesägt, die rückwärtige Hälfte mit ihrer Malerei zur Zeit nicht nachweisbar. An die zuvor beschriebene Komposition desselben Gegenstandes erinnert dieses Bild in Einzelheiten, vor allem darin, daß das Bett der Madonna wiederum das einzige sichtbare Hausgerät ist; es steht horizontal im Mittelgrunde. Die Madonna liegt ausgestreckt, ihre Augen erscheinen bereits gebrochen, der Mund ist abwärts gezogen, die rechte Hand berührt noch die Kerze, die ein Jünger festhält — dies ein Zug, der auf dem andern

Bilde fehlte, in Sankt Wolfgang aber vorkommt, überhaupt bei den Darstellungen dieses Gegenstandes häufig ist. Das Gesicht Mariä ist in Verkürzung gezeichnet. Von ihrer Gewandung ist nur der obere Teil zu sehen, der in die üblichen, als lange Längsstrahlen verlaufende Falten gelegt ist. Auf dem Haupte hat sie ein reich gefaltetes Tuch, welches den Heiligenschein zum Teil verdeckt und diesem das Störende nimmt, das wir bei dem andern Bilde auszusetzen fanden. Drei Jünger sind vorn, die übrigen hinten versammelt, auch bildet Sankt Peter wiederum den Mittelpunkt der Apostelgruppe. Ebenso sehen wir Sankt Johannes im Vordergrunde niedergesunken. Er scheint eben von einer Reise zurückgekehrt. Vom Mantel umhüllt, die Kappe noch auf dem Haupte, wie er von der Straße kam, ist er in das Gemach gedrungen und kniet nun, indem er, in Schmerz aufgelöst, das Antlitz mit den Händen bedeckt. Die ganze Figur wirkt im höchsten Grade lebensvoll und bringt einen genrehaften Zug in das Bild, das sonst in durchaus alter Tradition befangen ist. Denn der Apostel, der im Hintergrunde rechts mit dicken Wangen die Kohlen des Weihrauchfasses anbläst, ist auch bei andern Bildern nachzuweisen. Noch dazu ist die Johannesfigur durch das frische Wagnis verkürzter Zeichnung bemerkenswert, die bei den anderen Gestalten wenig in Betracht kommt. Außer Johannes sitzt ein Apostel lesend, den rechten Fuß über dem linken Knie gekreuzt, vor dem Bette; links seitwärts betet einer den Rosenkranz. Von der Gruppe hinter dem Lager macht sich außer dem Kohlenbläser und Sankt Peter ein Jünger dadurch bemerkbar, daß er die brennende Kerze in der Hand hält. Einer ist in arg ungeschickter Weise so gezeichnet, daß die obere Hälfte seines Kopfes von den Heiligenscheinen der zwei Zuletztgenannten völlig verdeckt ist, und man von seinem Gesichte auf die Art nur Nase, Mund und Kinn zu sehen bekommt. Rechts über die Schulter von Sankt Peter schaut ein Apostel mit kurzem rundem Kopf, sehr niedriger Stirn, flachem Schädel und dichtem Wuchs von dunklem Bart und Haar. Wir kennen ihn wohl, es ist derselbe, dem wir bei dem eben zuvor besprochenen Marientode des Laurentius-Altares und bei dem von Sankt Wolfgang begegnet sind. Später werden wir noch wiederholt Gelegenheit haben, seine Bekanntschaft zu erneuern. Die Figur Christi unterzubringen, ist dem Maler hier nicht sonderlich gut gelungen. Seine Halbfigur hinter dem Kopfende des Bettes ist über die Jünger derartig emporgerückt, daß es scheint, als wäre er bereits im Begriffe, zum Himmel zurückzukehren. Die Seele Mariä sitzt auf seinem linken Arme, die Hände hat sie als Fürbitterin betend zusammengelegt. Bei Christi Nimbus zeigt der Maler hier das ganz vereinzelt gebliebene Bestreben, ihn durchsichtig darzustellen. Den Hintergrund des Bildes decken die Heiligenscheine und ein Brokatmuster.

Als Pacherschüler verdienen dann noch mehrere Personen Beachtung, weil von ihnen anzunehmen, wenn auch nicht bündig zu erweisen ist, daß sie bei der Herstellung der großen Malwerke, vor allem des Sankt Wolfganger Altars beschäftigt gewesen sind.

Da ist ein Meister Claus, dessen 1486 auf 1487 in den Rechnungen der Bozener Pfarrkirche gedacht wird: »So hab ich lassenn maister Clawsenn maler entwerffen vnnser frawen bild zu einem mawer pild darumb geben hat Gerstl gemacht 3 lb.« Es handelt sich um ein Fresko am Südportal der Bozener Pfarrkirche. Wenn schon sehr beschädigt, ist das treffliche Werk, eine Madonna, doch noch erhalten und führt beim Volke den Namen die »Plappermadonna«, weil die Mütter ihre kleinen Kinder zu ihr bringen, damit sie leichter sprechen lernen sollen. Clausens Aufenthalt in Bozen in den achtziger Jahren ließe vielleicht vermuten, daß er auch beim Pacher'schen Sankt Michaelsaltar mitgeholfen hätte. Urkundlich kommt er noch 1504 vor.

Im Schulzusammenhange steht seine Kunst mit der des Meisters M. R. ‹Marx Reichlich›, dessen Tätigkeit ins 16. Jahrhundert hineinreicht. Er kam aus Salzburg, wo er als Maler und Bürger nachweislich ist, vielleicht weil er sich dort verheiratet hatte. Seine frühen

Arbeiten zeigen eine Art, die derjenigen der Pacherwerke nahe steht, also unter Brixener Einflusse sich entwickelt hat. Das früheste Bild ist eine Anbetung der Könige in Wilten, datiert 1489, die zwar durch Restaurierung bedeutend gelitten hat, aber in den Umrissen und Haltungen der Personen doch den damaligen Stil des Künstlers noch erkennen läßt. Daß er Pacher beim Salzburger Altarwerke geholfen hat, könnte man wohl vermuten, da er seit 1494 dort ansässig war. Seit 1502 arbeitete er wieder für Neustift. Er scheint auch Hofmaler in Innsbruck gewesen zu sein. 1508 erhielt er den Auftrag, als Nachfolger des Malers Jörg Kölderer die Malereien auf dem Schlosse Runglstein herzurichten. Zweifelhaft ist seine Mitarbeit bei dem Altar von Heiligenblut. Wir können hier auf die mit dieser Sache verknüpften sehr schwierigen Zweifelfragen nicht näher eingehen. Andernfalls müßten wir uns auch auf die Besprechung und nähere Würdigung der Malereien jenes Simon von Taisten einlassen, der in der Schloßkapelle des Grafen Leonhard II. von Görz in Bruck bei Lienz am Ende des 15. Jahrhunderts das Gewölbe mit den Figuren der Kirchenväter und der Evangelistensymbole ausgeschmückt hat. Von ihm sind auch die 1488 gemalten Fresken in der Kirche von Obermauern bei Windisch-Matrei. Wenngleich diese Malereien in ihrer Durchführung keine Anklänge an jene der Pacherwerke aufweisen, so scheint mir doch ein Schulzusammenhang immerhin zu bestehen, oder wenigstens hat Simon Pacherwerke gesehen und benutzt, wofür hier, als bisher nicht beachteter Beweis, die Komposition der Himmelfahrt Mariä angeführt sei, die genau ebenso gedacht ist wie jene der Madonna auf dem Bilde ihres Todes am Altare von Sankt Wolfgang.

Bild 65. Neustift, Aus dem Zyklus der Sankt Augustinus-Bilder. (Text Seite 107.)

Photogr. F. Hoefle, Augsburg.

Derselben Richtung wie Marx Reichlich gehört auch Andreas Haller von Brixen an. Von ihm gibt es ein 1513 gemaltes Bild, das mit seinem Namen bezeichnet ist und dadurch die Möglichkeit gibt, etwas genauer über seinen Stil urteilen zu können. Bei einer gewissen Einförmigkeit in der Zeichnung seiner Figuren, besitzt er eine ruhige Monumentalität und ein kräftiges Kolorit. Während er mancherlei Äußerlichkeiten von der Pacherschule übernommen hat, unterscheidet er sich von ihr durch etwas größere Weichheit, auch durch fühlbare Annäherung an die Art der italienischen Renaissance. In seinen noch echt deutschen Anfängen aber stand er dem Meister der Sepp'schen Heiligen und jenem Meister nahe, der das im Schlosse Tratzberg befindliche Gemälde mit dem heiligen Petrus und Paulus und die dazu gehörigen Teile geschaffen hat. Davon unten Genaueres.

An die Pacherkunst erinnert ferner eine Pietà im Gewölbe der Friedhofskapelle zu Mühlbach im Pustertal, eine Komposition von schöner edler Art. Als Stifter vermutet Semper einen 1495 gestorbenen Heinrich Lindner. Die Zuschreibung an

einen bestimmten Meister vermeidet er jedoch. Im gleichen Jahre wurde in Wilten ein Altar des heiligen Petrus und Paulus durch den Weihbischof Konrad von Brixen geweiht, von dem den Altar schmückenden Bildwerke sind zwei Gemälde erhalten, die die Trennung der Apostel darstellen. Der Stil beweist ihre Herkunft aus der Brixener- und der Pacherschule. — Dagegen fehlt der Zusammenhang mit der letzteren mehreren anderen Werken, die man früher mit Pacher in Verbindung gebracht hatte. Dies sind die im Museum zu Salzburg befindlichen Orgelflügel mit den Bildern des heiligen Primus und Hermes. Von ihnen stellt Semper fest, daß sie aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, also überhaupt nicht aus der Pacherzeit stammen, während zwei Tafeln mit dem Martyrium des heiligen Stanislaus von Polen ⟨in der Landesgalerie zu Graz⟩ erst im Anfange des 16. Jahrhunderts entstanden sind. Die Personen der Maler aller dieser Bilder sind unbekannt. — Das Gleiche ist auch bei einem Künstler der Fall, von dem in der unweit von Lienz im Pustertal belegenen Kirche von Sankt Korbinian ein Gemälde erhalten ist. Es stellt mehrere Szenen aus der Legende des heiligen Korbinian vor. Als dieser auf der Reise gen Rom über den Brenner kam, wurde sein Roß von einem Bären angefallen und getötet. Da ließ der Heilige sein Reisebündel auf des wilden Tieres Rücken legen, und der Bär trug es bis an das Ziel. Das Gemälde ⟨ein Tafelbild, keine Wandmalerei⟩ zeigt links den heiligen Korbinian hochaufgerichtet dastehend, die rechte Hand beschwörend erhoben. Auf der Stelle erkennt man, daß dieser heilige Korbinian in der Figur, der Haltung, in jedem Zuge des Antlitzes die überraschendste Ähnlichkeit mit dem den Teufel beschwörenden heiligen Wolfgang vom Münchener Kirchenväteraltar besitzt. Desgleichen zeigt ein junger Mann, der an der rechten Seite zuschaut, wie der Heilige Wasser aus einem Felsen schlägt, deutliche Ähnlichkeit mit einer Jünglingsfigur auf jenem Außenbilde des Sankt Wolfganger Altares, wo Wolfgang eine kranke Frau heilt. Es ist völlig zweifellos, daß der Maler des Korbinianbildes an den beiden beglaubigten Werken der Pacherwerkstatt mit gearbeitet hat. — Dieselbe Kirche enthält aber auch noch andere Malereien, die für uns bemerkenswert sind. Dazu gehört eine Verklärung der heiligen Magdalena, wo die Anordnung der oben fliegenden vier Engel lebhaft an die bei der Himmelfahrt Mariä in Sankt Wolfgang erinnert. Bei einem Bilde aber, auf dem Magdalena des Heilandes Füße salbt, sehen wir einen Greis, dessen bärtigen Kopf wir schon bei der Wolfganger Vertreibung der Händler kennen gelernt haben, und der sich auch bei dem noch zu betrachtenden Sankt Katharinenaltar in Neustift auf jenem Bilde wiederholt, wo die Heilige die Zumutung der Götzenverehrung zurückweist. — Ein zweiter Altar in Sankt Korbinian ist der heiligen Justina geweiht. Er zeigt auf den Flügeln die Figuren der heiligen Helena und des heiligen Laurentius. Des letzteren etwas geduckte Haltung und sein vorgeschobener Kopf mit der niedrigen Stirn, ganz besonders auch sein Gesicht zeigen nächste Verwandtschaft mit dem unten zu erwähnenden Nürnberger Sankt Johannes, seine Fingerhaltung mit der des dortigen Sankt Nikolaus. Über den beiden Heiligenfiguren am Justina-Altar aber sehen wir über Eck gestellte Baldachine, die unmittelbar zeigen, daß derselbe sie gemalt hat, von dem die Baldachine des Innsbrucker Kirchenväteraltars herstammen, die sich dann reicher an dem großen Münchener Werke wiederholen. Mit Hilfe dieser Baldachine erlangen wir die bisher vermißte Möglichkeit für die Datierung des Justina-Altares, der darnach vor das Jahr 1486 zurückgehen muß. Schließlich stellen wir fest, daß auch zwischen einem Korbinianer Bilde, auf dem die heilige Justina vom Teufel versucht wird und dem Versuchungsbilde von Sankt Wolfgang ein Zusammenhang besteht. Gleichzeitig ist ein solcher zwischen dem Justina- und Magdalenen-Altar deutlich. — Diese beiden aber wieder hängen engstens mit dem schon erwähnten Katharinenzyklus in Neustift zusammen, den wir nunmehr zu betrachten haben.

Die Flügelbilder stellen, zu je zwei vereinigt, Szenen aus dem Leben der heiligen Katharina dar ⟨Bild 68⟩. Das erste Bild zeigt uns, wie die Heilige sich weigert, die Götzen zu verehren. Der Vorgang spielt innerhalb eines breiten Kirchenraumes, hinten erblicken wir dessen Chor, der eine große Mittelapsis mit gewölbtem Umgange besitzt. Auf dem Altare steht ein Götzenbild auf einer Säule. Vorn verhandeln mehrere Männer, Vornehme aus Alexandria, mit der heiligen Katharina. Besonders einer in reichem Brokatgewande mit ganz eng anliegenden Beinkleidern spricht eindringlich zu der Jungfrau. Diese aber, die als Königstochter in reiche, weitfaltige Gewänder gehüllt und mit der Krone geschmückt ist, während hinter dem Haupte der Heiligenschein erglänzt, weist ihn ab und zeigt mit erhobener rechter Hand gen Himmel, wo das wahre Heil zu finden ist. Die Legende erzählt, daß es der Beredsamkeit Katharinas gelungen sei, viele der Ungläubigen zu bekehren. Gleichwohl legt schon ein Häscher die Hand an sie. Die Architekturzeichnung leidet an erheblicher Unsicherheit. Der Altar mit dem Götzenbilde ist offenbar als unterhalb des mittleren Chorgewölbes stehend gemeint, kommt aber weit daraus hervor, sodaß für die zwei Hauptpersonen im Vordergrunde nur noch ein spärlicher Raum übrig bleibt. — Auf dem zweiten Gemälde finden wir die Heilige, wie sie mit den alexandrinischen Philosophen disputiert. War sie doch schon in ihrer frühen Jugend hochgelehrt und mit ihrem scharfen Verstande und ihren Kenntnissen auch den Bedeutendsten gewachsen. Auf unserem Bilde scheint es sich aber noch um etwas anderes zu handeln. Denn wir sehen, wie hinter Sankta Katharina der Kaiser Maximilian steht, kenntlich an Krone und Szepter. Ganz vorn in der Mitte aber flackert ein kleines Feuer. Beides deutet auf die Nachricht der Legende hin, daß jener durch seinen Christenhaß berüchtigte Kaiser den Befehl gegeben hatte, alle zu verbrennen, die sich durch Katharina zu dem neuen Glauben hätten bekehren lassen. Demgemäß scheint die Versammlung, zu der sie spricht, deren bereits eine ganze Anzahl zu enthalten. Sie blicken sinnend und nachdenklich vor sich hin, während andere noch am Widerspruch festhalten und infolge des Feuers dies um so energischer tun. Besonders ein älterer Mann bemüht sich, aus einem Buche Katharina zu widerlegen. Sie aber läßt nichts gelten, sondern legt, an den Fingern zählend, die Reihe der Gründe dar, die für die Wahrheit des Christentums sprechen. Die Szene spielt an einer Straße. Das erste Haus links zeichnet sich mit seinen Quadern besonders aus. Auf dem aufgeschlagenen Buche liest man das bisher nicht genügend erklärte Wort Aicher. — Als Katharina nun eingekerkert war und auf ihren Tod wartete ⟨sie sollte Hungers sterben⟩, kamen Engel herbei und brachten Speise und Trank. Die Kaiserin Augusta aber, die von der Heiligen gehört hatte, begehrte mit ihr zu sprechen. Deshalb machte der Kriegsoberste Porphyrius die Wachen trunken und brachte sodann die Kaiserin samt den Frauen ihres Gefolges vor das Kerkerfenster. Da sahen sie die dienenden Engel und statt der Finsternis des Kerkers helles Licht und wurden sämtlich dadurch bekehrt. Auf dem dritten Bilde des Neustifter Katharinenaltars finden wir diese Ereignisse. Vorn sitzt der berauschte Wächter schlafend, hinten erkennen wir den Porphyrius. Ganz im Hintergrunde dienen eine Mauer und ein Turm zur Kennzeichnung der Örtlichkeit, während der Himmel mit einem Granatapfelmuster gedeckt ist. Das Schicksal, welches die Bekehrten traf — der Kaiser ließ sie sämtlich erschlagen — findet sich in dem Bilde nicht angedeutet. — Als der Hunger Katharinen nichts anhaben konnte, erfolgte der Befehl zu ihrer Marter. So sehen wir sie auf dem vierten Bilde, wie einstmals den Heiland, an eine Säule gefesselt, den Oberkörper entblößt, während mehrere Henkersknechte sich kaum genug tun können, mit aller Gewalt sie mit Ruten zu schlagen und einer gar mit einem zweispitzigen Haken ihr das Fleisch von der Schulter zu reißen sucht. Katharina, deren Körper von Blut überströmt ist, steht die Qualen geduldig aus. —

Das Mittelbild des Altars ⟨Bild 69⟩ endlich zeigt die Hinrichtung der Heiligen. Sie sollte gerädert werden, aber vom Himmel kamen Engel, zerbrachen das Rad, und viele der Anwesenden, die sich am Zuschauen hatten weiden wollen, wurden durch die umherfliegenden Stücke getötet. Als der Kaiser sah, daß er auf solche Art nichts ausrichten könne, befahl er, Katharina zu enthaupten. Als das geschehen war, kamen Engelscharen, die den Leichnam aufhoben und ihn zur Bestattung nach dem Berge Sinai trugen. Auf dem Bilde ist dies alles zu sehen, dazu im Hintergrunde eine reich ausgeführte Landschaft mit einem befestigten Kloster, zu dem man über eine steinerne Brücke gelangt. Schon diese beweist, daß wir keine Abbildung von Neustift vor uns haben, wenn auch ein in mehreren Absätzen sich erhebendes, vieleckiges, turmartiges Gebäude eine entfernte Ähnlichkeit mit der Sankt Michaelskapelle daselbst aufweist. Die große Menge der Einzelheiten, dazu das Brokatmuster des Himmels, geben dem Bilde etwas Unruhiges, besonders weil die Luftperspektive fehlt und die verschiedenen Gründe des Bildes daher nicht auseinanderrücken. Schon der Eindruck des Vordergrundes leidet durch die seinen größten Teil einnehmende knittrige Masse des Mantels der Heiligen. Die Komposition ist nicht sonderlich glücklich infolge der ungleichen Verteilung der Personenmengen. Die Perspektive ist zum Teil fehlerhaft, weil einige der Figuren vorn kleiner sind als die hinten. Und doch zeigt der Künstler, daß er technisch wohl erfahren ist. Man sehe die treffliche Zeichnung des doppelten Rades auf seinem Holzgestell. Ferner hat der Maler sich Mühe gegeben, schwierigste Verkürzungen zu bewältigen, wie bei dem vorn rechts liegenden Manne und gar bei jenem, der hinter dem Rade zusammengebrochen ist. Auch die Engelfiguren zeigen ein tüchtiges Können auf diesem Gebiete, sichtlich entwickelt an italienischen Vorbildern, die vielleicht in Signorellis Fresken im Dome von Orvieto zu suchen sind. Die meisten Personen weisen in ihrem Ausdruck eine durchschnittsmäßige Gleichgiltigkeit auf, während bei der heiligen Katharina die gottergebene Frömmigkeit und die Innigkeit des Gebetes, bei dem Kaiser die finstere Erbarmungslosigkeit kräftig zum Ausdrucke gebracht worden ist. Anmutig ist die Engelgruppe, die den Leichnam der Heiligen entführt. — Was die vier Flügelbilder betrifft, so scheint mir nicht ausgemacht, daß sie alle von der gleichen Hand stammen. Besonders sticht das Disputationsbild von den andern ab, wo der Kopf des einen Philosophen recht dick und häßlich ist, und auch die Zeichnung der Straße Beträchtliches zu wünschen übrig läßt. Auffallend ist die Ähnlichkeit der Erscheinung und des Antlitzes eines andern mit Dante, aber das mag wohl

Bild 66. München, Alte Pinakothek, Sankt Laurentius, Almosen verteilend. ⟨Text Seite 110.⟩

Photographie F. Hanfstaengl, München.

ein bloßer Zufall sein. Plumpe und ausdruckslose Gesichter finden sich auch auf dem Bilde im Tempel. Sie führen zum Vergleiche mit verschiedenen Gemälden, die sich im Bayerischen Nationalmuseum in München befinden, wo sie, unter weislicher Vermeidung eines Hinweises auf etwaige Einflüsse des Pacherkreises, einfach der Brixener Schule zugewiesen, aber mit der Zeitannahme um 1550 zu spät angesetzt sind. Das eine zeigt die Bekehrung einer jungen Fürstin, das andere ihre Taufe; beide Male scheint es sich, schon weil ein Eremit dabei eine Rolle spielt, ebenfalls um Sankta Katharina zu handeln. Dagegen wird bei einem anderen Gemälde desselben Museums, darstellend die Verkündigung, Pacher'scher Einfluß angenommen, was mit Vorbehalt auch zugegeben sein mag. Doch handelt es sich nur um die recht mäßige Arbeit irgend eines gering begabten Schülers. — Gleichfalls in Neustift befinden sich einige Gemälde, die der Verherrlichung der heiligen Barbara gewidmet sind. Vermutlich haben auch sie ehemals zusammengehört. Die Größe jenes Altarwerkes läßt sich daraus etwa berechnen, daß das Hauptbild, welches den Märtyrertod der Heiligen schildert ⟨Bild 70⟩ 1,42 m hoch und 0,88 m breit ist. Die heilige Barbara wurde von ihrem Vater Dioskuros, einem reichen Bürger von Heliopolis, mit so großer Eifersucht behütet, daß er, um ihr keinen Freier nahe kommen zu lassen, sie in einen Turm sperrte. In der unfreiwilligen Muße daselbst fing sie an, über die durch den Kirchenlehrer Origenes verbreiteten Grundsätze des Christentums nachzudenken. Einem seiner Schüler gelang es, als Arzt verkleidet, zu ihr zu dringen, und durch ihn wurde ihr die heilige Taufe zuteil. Ihr Turm hatte nur zwei Fenster. Da gebot sie, daß noch ein drittes darin angebracht werden solle. Sie meinte aber mit den drei Fenstern, die dem Innern des Turmes Licht spendeten, die allerheiligste Dreifaltigkeit, die sie selbst erleuchten sollte. Als der Vater erriet, daß sie Christin geworden sei, ergrimmte er und bedrohte sie mit dem Tode. Sie aber stieg auf die Spitze des Turmes, und Engel kamen und trugen sie davon. Es war aber ein Hirte, der verriet dem Vater, wo Barbara sich aufhielt. Dorthin eilte dieser, packte die Tochter bei den Haaren, mißhandelte sie vielfach und ließ sie durch die Schergen des Proconsuls foltern. Als nichts ihren Glauben zu erschüttern vermochte, führte er sie auf einen Berg und schlug ihr dort selber das Haupt ab. Schnell aber ereilte ihn die Strafe, denn es kam ein Gewitter, und der Blitz erschlug ihn. Der Turm stürzte zusammen, und die Seele der Heiligen entschwebte zum Himmel. Alle diese einzelnen Ereignisse sind, zum Teil in sehr kleinen Figuren, auf dem Bilde dargestellt, der Himmel wieder mit

Bild 67. München. Alte Pinakothek, Marter des hl. Laurentius. ⟨Text Seite 110.⟩

Photographie F. Hanfstaengl, München.

goldenem Brokatmuster, die farbigen Partien unbekümmert um Luftperspektive zwar geschickt gezeichnet, aber ohne daß das Bild sich vertieft. Die Gewänder und alle sonstigen Einzelheiten sind mit großer Sorgfalt in kräftigen Farben gemalt. Die Flügel haben innen je zwei Folterszenen aus dem Martyrium der heiligen Barbara gezeigt. Drei davon sind noch in Neustift vorhanden, von dem vierten Bilde soll noch ein Bruchstück in Bruneck existieren. Die Außenseiten derselben Flügel zeigten nur je eine Figur, von denen eine bestimmt der Ecce homo, die andere vermutlich die Mater dolorosa war. — Beide, der Katharinen- wie der Barbara-Altar, gehören derselben Richtung an, die Entstehungszeit darf mit Semper um das Jahr 1464 angenommen werden. Wie er ermittelt hat, ist die Katharinenkapelle samt ihrem Altar in der Stiftskirche von Neustift am 9. Februar 1465 eingeweiht worden, und da es doch schwerlich dort noch einen Katharinen-Altar gegeben haben wird, so muß der urkundlich erwähnte Altar derselbe sein, der uns erhalten ist. Das Kolorit, die Art der Zeichnung mit ihrer Vorliebe für gewagte Verkürzungen, dabei die herbe Art verkünden deutlich die gleichzeitig dort sich begegnenden Einflüsse der oberdeutsch-flandrischen, wie der oberitalienischen Art. Dabei zeigt doch die Derbheit, der etwas plumpe Realismus, das dramatisch bewegte Leben, die absichtlich wirkende, handgreifliche Herausarbeitung der Kontraste, der seelischen sowohl wie der körperlichen, daß diese Bilder echte Abkömmlinge der Brixener Schule sind, wie sie sich unter dem Meister mit dem Skorpion herausgebildet hatte. Diese Bilder des Katharinen-Altares nun hält Semper für Jugendarbeiten des Friedrich Pacher. Dieser wäre hiernach bereits um 1464 in Brixen tätig gewesen und hätte in der Folgezeit seinen künstlerischen Stil entwickelt.

TIROL FLANDERN OBERDEUTSCHLAND UND ITALIEN

Daß die Kunst des Pacherkreises von Oberitalien wie von Flandern und Oberdeutschland her beeinflußt ist, hat man schon bald bemerkt, nachdem man überhaupt angefangen hatte, sich mit ihr zu beschäftigen. So gut wie man annimmt, die italienischen Einflüsse seien auf Anschauungen an Ort und Stelle zurückzuführen, könnte man dies auch bezüglich der oberdeutschen und flandrischen vermuten. Doch liegt dafür keine Notwendigkeit vor. Flandrische Werke kamen auch zahlreich nach Italien, der oberdeutsche Einfluß aber erklärt sich, wie wir sehen werden, hinlänglich teils durch den Zuzug oder den gelegentlichen Verkehr oberdeutscher Künstler in Tirol, teils durch die Massenverbreitung der Kupferstiche der berühmtesten oberdeutschen Meister. Da diesen Dingen bisher nicht die verdiente Aufmerksamkeit geschenkt worden ist, sei hier etwas näher darauf eingegangen.

Flandern hat seine Einflüsse auf die tirolische Kunst keineswegs erst bei der Pacher'schen geltend zu machen begonnen, vielmehr sehen wir sie schon bei der älteren Brixener Schule. Sie zeigt sich dort in der Behandlung der schmalen Frauenköpfe, in der scharfen, realistischen Modellierung der Männertypen, in der Zeichnung der langen dürren Finger, in der Behandlung des Faltenwurfes. Die Brixener Malerei ging in diesen Einflüssen nicht auf, sondern behauptete ihre Selbständigkeit, indem sie vielmehr die niederländischen Elemente mit ihrer eigenen derben, volkstümlichen, dramatischen Art durchdrang und sich dienstbar machte. In der Malerei des Jakob Sunter ⟨1446—1474⟩ tritt diese Mischung in besonders vorteilhafter Weise zu Tage, und wir gewinnen gleichzeitig die Überzeugung, daß die flandrischen Einflüsse im wesentlichen nicht direkt, sondern durch die Vermittlung Oberdeutschlands auf die tirolische Kunst eingewirkt haben. Gleichwohl

Bild 68. Neustift. Sankt Katharinen-altar, Flügelbilder. (Text Seite 121.)

Photogr. F. Hoefle, Augsburg.

bleiben noch zahlreiche Züge übrig, die der Kunst des Pacherkreises von den Werken der Niederländer auch ohne solche Vermittlung zu teil geworden sind. Die charakteristischen schweren Lider, die halbmondartig herniederhängen und für das Auge nur einen schmalen Schlitz übrig lassen, die so häufige eigentümlich gekniffene Form des Mundes, die scharfen Züge an den Mundwinkeln, der Nase, wie zu den Seiten der Augen sind charakteristisch flandrische Elemente. Eben dazu gehören die dicken Haarperrücken, die wir so oft sehen, und die sich entsprechend auf niederländischen Bildern (z. B. dem Weltgerichte des Hans Memling in der Marienkirche zu Danzig) wiederfinden. Auch andere Züge wiederholen sich. So erinnert die Art, wie bei der Sankt Wolfganger Auferweckung des Lazarus Christus, oder beim Marientode die Apostel dicke Tränen vergießen, an das genau Gleiche

bei der Mater dolorosa und dem Ecce homo des Rogier van der Weyden ‹in der Londoner National-Galerie›. Desselben großen flandrischen Meisters unmittelbaren Einfluß finden wir bei der Anbetung der Weisen in Mitter-Olang. Daselbst wiederholen sich, geradezu kopiert, die romanischen gekuppelten Fenster an der Hausruine wie auf Rogiers Flügelaltar im Berliner Museum. Andere Einzelheiten kehren bei seiner Anbetung der Könige in der Münchener Pinakothek wieder. Nicht minder fehlt es sogar an Männern in der so charakteristischen eng anliegenden Tracht, die herkömmlich immer als italienisch bezeichnet wird, eine Sache, auf die wir noch zurückzukommen haben. Die betreffenden Figuren finden sich auf dem linken Flügel des schon erwähnten Berliner Altars unter den Begleitern des Kaisers Augustus bei der Tiburtinischen Sibylle. Damit nicht genug ist in eins der Sankt Wolfganger Gemälde, den Tod Mariä, noch ein recht niederländisches Motiv übergegangen, nämlich der mit Statuen besetzte Portalbogen. Wir finden seinesgleichen bei Hans Memling, ganz besonders aber auch bei Rogier. Als Beispiel sei wiederum dessen Berliner Altar herangezogen ‹Bild 71›. Das Werk befand sich in den Niederlanden, bis König Philipp II. in seiner Vorliebe für flandrische Kunst es mit zahlreichen anderen nach Spanien kommen ließ. Dort gehörte es dem Kloster Miraflores bei-Burgos, von wo es in die Berliner Sammlungen überging. Wenn der Maler des Marientodes dieses Bild direkt benutzt haben sollte, so könnte er es also nur in den Niederlanden selbst gesehen haben, und dieses Moment würde der Vermutung einen starken Rückhalt geben, daß er sich persönlich seine Motive von dort geholt hätte. Die Ähnlichkeit geht ungemein weit. Wir sehen sogar die flatternden Spruchbänder sich wiederholen und finden Figuren schwebend vor dem Scheitel der Bogenarchitektur angeordnet. Aufs nächste verwandt mit dem Berliner Christusaltar ist der Johannesaltar Rogiers im Städel'schen Institute zu Frankfurt a. M. Auch dieses Bild könnte der Maler des Wolfganger Marientodes sehr wohl gekannt und benutzt haben, da die einrahmende Architektur mit ihrem Figurenschmuck sich dort genau wiederholt. Aber jene Benutzung angenommen, so hätte der tiroler Künstler für seine Vorbilder doch nicht die rechte Empfänglichkeit gehabt. Es ist ihm nicht daraus klar geworden, wie eine Erscheinung aus himmlischen Höhen mit überzeugender Kraft und sinngemäß gezeigt werden kann. Gerade der Johannesaltar weist in seinem Mittelteile, der Taufe Christi, im Hintergrunde den in Wolken thronenden Gottvater, gleich wie aus weiter Entfernung, unkörperlich und ohne jede Berührung mit der Architektur des Mittelgrundes, obwohl deren Linie seine Erscheinung oben scharf begrenzt. Auf die infolge der nicht hinlänglich verständnisvollen Benutzung der Rogier'schen Motive beim Marientode entstandenen Mängel ist bei der Besprechung des Bildes bereits hingewiesen worden. Ungemein viel verdankt die Pacherkunst der altniederländischen auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei. Man wird dies bestätigt finden, wenn man dergleichen mit einander vergleicht. Landschaftliche Hintergründe hat auch die frühere Brixener Schule bereits angewandt, aber auf die Pacher'sche Malerei hat der flandrische Einfluß veredelnd eingewirkt. Einzelheiten sehen wir direkt übernommen, so die häufigen zarten Bäumchen, die gewundenen Flüsse, die Schlösser, Burgen und Städte und dergleichen mehr. Was von Rogier aber an die Pacherkunst nicht überging, ist die Feinheit der Luftperspektive, und infolge dessen sehen wir auf zahlreichen Bildern wohl ein eifriges Bemühen, der räumlichen Vertiefung Wahrscheinlichkeit zu verleihen, während der Erfolg wegen jenes Mangels doch nicht voll erreicht werden kann. — Von Flandern her kommt wohl auch vieles, was dem Faltenwurfe der Gewänder seine Eigentümlichkeiten gegeben hat, freilich stark durch oberdeutsche Art beeinflußt. — Endlich dürfen die stillebenartigen Elemente nicht übersehen werden, die anmutigen, oft auch kulturgeschichtlich interessanten Zusammenstellungen von Hausgeräten, Büchern und dergleichen. Ein solches Bücherstilleben findet

sich z. B. bei der niederländischen lesenden hl. Magdalena in der Londoner National-Galerie. Gelegentlich geht die Benutzung flandrischer Vorbilder ganz außerordentlich weit. Das erheblichste Beispiel dafür bieten die Evangelisten-Malereien an der Rückseite der Predella des Altars von Sankt Wolfgang. Auf den ersten Blick fühlt man sich an niederländische Genremalereien erinnert, deren bedeutendste dem Quentin Matsys und seiner Schule ihre Entstehung verdanken. Man denkt an das Geldwäger-Ehepaar im Louvre, an die mancherlei Geldwechsler- und Steuereinnehmer-Bilder in den Münchener und Berliner Museen. Die Pachers konnten jene Werke nicht kennen, die erst nach ihrer Zeit entstanden sind. Ebenso wenig haben sie etwa zu jenen die Anregung gegeben. Die Wahrheit ist, daß die Pacher'schen Evangelisten in Sankt Wolfgang und die erwähnten niederländischen Genremalereien auf einerlei Vorbilder zurückgehen, die gleichfalls aus Flandern stammen. Es mag mehrfach schon von den frühen Niederländern dergleichen gemalt worden sein, und vielleicht findet sich noch einmal das direkte Vorbild für die Wolfganger Evangelisten. Das eine uns bekannte Beispiel, welches verwandte Züge zeigt, ist ein 1449 entstandenes Gemälde von Peter Cristus van Baerle, einem Künstler, der in Brügge zwischen 1443 und 1472 wirkte. Sein hier in Rede stehendes Werk befindet sich in der Sammlung des Barons Oppenheim in Köln und stellt den heiligen Eligius in seiner Goldschmiede-Werkstatt vor. Der Heilige ist hinter seinem Tische nur in Halbfigur zu sehen, in sein Hausgewand gekleidet, er blickt zu einer neben ihm stehenden Frau auf, die irgend ein Schmuckstück aussucht. Die ganze Anlage erinnert aufs lebhafteste an die Wolfganger Gruppe des heiligen Matthäus mit dem Engel, wenn für letzteren freilich auch direkte Entlehnung nicht vorzuliegen scheint.

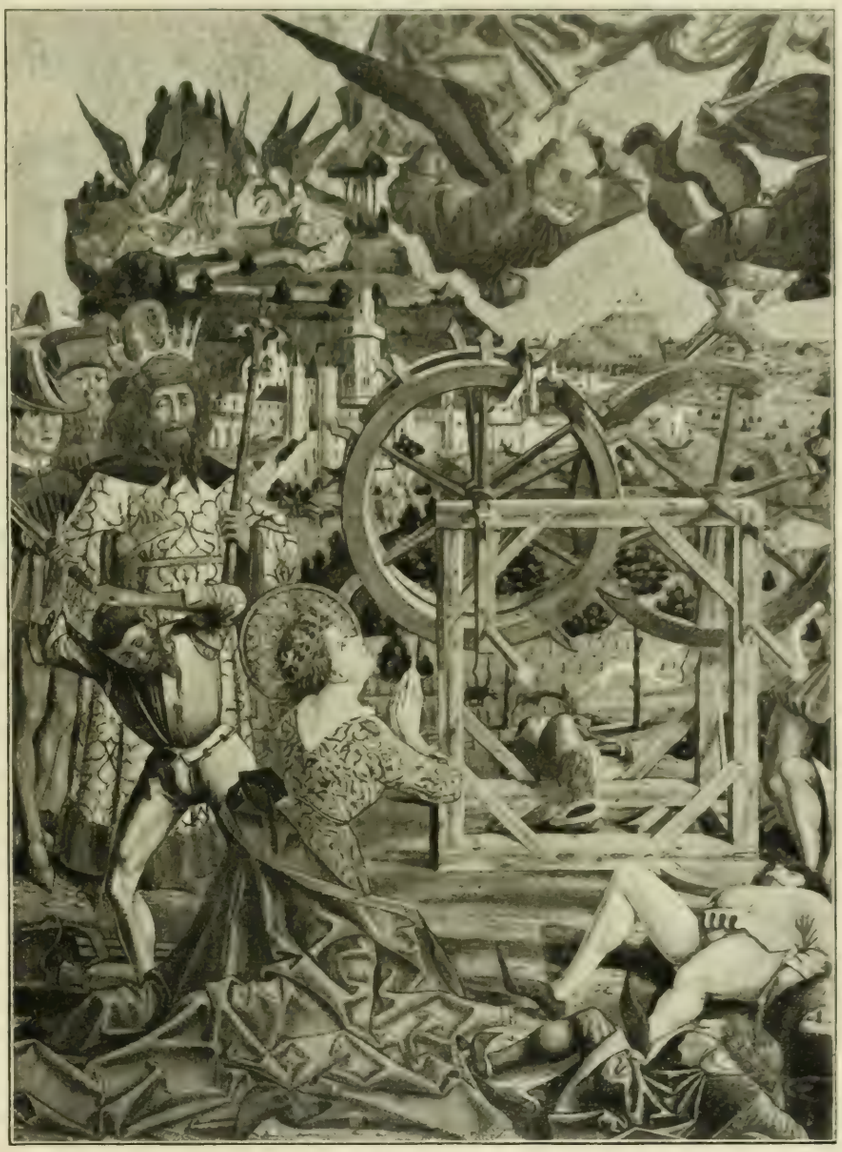


Bild 69. Neustift, Sankt Katharinenaltar, Mittelteil. (Text Seite 122.)

Photogr. F. Hoefle Augsburg.

Nun wurde aber bereits gesagt, daß außer der flandrischen auch die oberdeutsche Kunst auf die der Pachergruppe gewirkt habe, auch daß sie zum Teil die Vermittlerrolle bei der Übertragung der flandrischen Einflüsse gespielt habe.

Wichtigkeit für ganz Deutschland besaßen damals die Kupferstiche des Colmarers Martin Schongauer (um 1445—1491). Sie sind als Vorlageblätter allenthalben verbreitet gewesen und von unzähligen Schnitzern und Malern mit einer Unbefangenheit kopiert worden, die heute, wo wir Urheberschutzgesetze haben, kurzweg ausgeschlossen

wäre. Bei der Pacherkunst sind solche Entlehnungen im ganzen selten. Wo sie vorkommen, beschränken sie sich auf Einzelheiten. So ist die Ähnlichkeit der Muttergottes auf der Sankt Wolfganger Geburt Christi mit der auf einer Verkündigung bei Schongauer ⟨B. 2⟩[1] unverkennbar, wie auch die Komposition ⟨die Madonna, allein das Kind anbetend, welches auf ihrem ausgebreiteten Mantel ruht⟩ von dem Kupferstiche gleichen Inhaltes bei Schongauer ⟨B. VI. 122. 5⟩ abhängig zu sein scheint. Ferner glaube ich, daß dem Maler der Christusszenen des Sankt Wolfganger Altares für die Darstellung des Antlitzes Jesu die Erinnerung an die etwas weichlichen und rundlichen Jesusgesichter aus der Schongauer'schen Passion vorgeschwebt hat. Einzelne zeigen dies geradezu auffallend, wie besonders der Heiland, der den Juden entweicht, als sie ihn steinigen wollen. Gelegentlich findet sich auch die Benutzung eines ornamentalen Motives, wie bei Sankt Benedikts Abtstabe im Schreine von Sankt Wolfgang; das Kapellchen mit den Heiligenfiguren stammt von dem Schongauerschen Entwurfe zu einem solchen Stabe ⟨B. VI. 162. 106⟩. — Berührungspunkte finden sich ferner mit der Kunst des Ulmer Malers Hans Multscher ⟨1427—1467⟩, der für die Kirche von Sterzing zwischen 1456 und 1458 einen herrlichen geschnitzten und gemalten Altar gearbeitet hat, eins der ausgezeichnetsten Werke mittelalterlicher süddeutscher Kunst, heute leider zerstückelt. Noch vorhanden sind etliche Teile in Sterzinger Privatbesitz; die geschnitzte Madonna steht noch in der Kirche; von den gemalten Flügeln hängen vier Tafeln im dortigen Rathause. Von diesen Gemälden steht keineswegs fest, daß sie von Multschers Hand herrühren. Er selbst scheint hauptsächlich Schnitzer gewesen zu sein; die Madonnenstatue zeigt den Einfluß des burgundischen Meisters Claus Sluter ⟨der in Dijon 1411 starb⟩. Die Malereien sind wahrscheinlich nicht in Tirol, sondern in Ulm angefertigt und dann erst nach Sterzing befördert worden. Die schwäbische Kunst, die mit ihnen ihren Einzug in Tirol hielt, ist außerdem noch durch andere Malereien daselbst vertreten gewesen. Verschiedenes davon ist seitdem wieder von dort fortgewandert und befindet sich in der Sammlung des Freisinger Klerikalseminars. Darauf näher einzugehen, liegt hier um so weniger Veranlassung vor, als Semper diesen Werken sehr eingehende Untersuchungen hat zuteil werden lassen. Für uns beruht ihre Bedeutung vor allem darauf, daß auch sie Einflüsse auf die Kunst des Pacherkreises ausgeübt haben. Um wieder des Multscher'schen Altarwerkes zu gedenken, so wäre es wunderbar, wenn ein so großartiges Kunstwerk, das noch dazu in so geringer Entfernung vom Sitze der Pacherwerkstatt sich befand, auf deren Zugehörige ohne Einfluß geblieben wäre. In der Tat finden wir, daß die Anbetung der Könige von Mitter-Olang mit jener Multschers eine Verwandtschaft aufweist. Auch bei den noch zu besprechenden Resten des der Pacherwerkstatt entstammenden Laurentiusaltars zeigt sich sehr deutliche Abhängigkeit von Multscher. Sie tritt besonders bei dem Marientode daselbst hervor; u. a. ist die vom Rücken in Verkürzung gesehene Figur des knieenden Sankt Johannes auffallend ähnlich. Gewisse Züge kehren bei solchen Darstellungen typisch wieder und begegnen uns auch in weit entlegenen Gegenden, ohne daß man doch daraus immer gleich auf andere Zusammenhänge zu schließen das Recht hätte, als auf solche allgemeiner ikonographischer Tradition. Wenn für den Multscher'schen Marientod und des Laurentiusaltars eine gemeinsame Wurzel gesucht würde, so könnte diese vielleicht in den Niederlanden zu finden sein.

Zur Zeit, als Michael Pacher die ersten, nicht hinlänglich beglaubigten Werke nach Ried und Salem abgeliefert haben soll, lebte, vielleicht in der Gegend von Straßburg, ein Mann, der als Goldschmied und Kupferstecher tätig war. Von seinem Fleiße und seiner Kunstfertigkeit zeugen noch heute 319 Kupferstiche, von denen 21 mit den

[1] Die in Klammern stehenden Hinweise auf die Fachliteratur seien mit angebracht, um die wissenschaftliche Nachprüfung zu erleichtern.

Anfangsbuchstaben seines Namens bezeichnet sind. Man nennt ihn darnach den Meister E. S., wie der volle Name gelautet hat, ist bisher unbekannt. Als E. S. auf der Höhe seines Könnens stand, nannte er auch die Jahre, in denen er seine Blätter anfertigte. Es finden sich die Zahlen 1466 und 1467. Die Werke dieses Mannes, der als der erste große Malerradierer Deutschlands anzusehen ist, beweisen, daß er sich aufs eingehendste mit der niederländischen Kunst beschäftigt hatte. Vielleicht waren ihm auch die italienischen Werke nicht unbekannt. Man könnte dies daraus schließen, daß er bei einer Darstellung des Evangelisten Marcus ⟨L. 187⟩ dessen Löwen nicht naturalistisch, sondern in der Auffassung des venezianischen Wappentieres dargestellt hat. Die Blätter des Meisters E. S. sind direkt als Vorlagen gedacht gewesen und als solche aufs reichlichste benutzt worden. In welchem Maße dies seitens Pachers und der Seinen geschehen ist, möge hier zum erstenmale genauer festgestellt werden. Der Einfluß erstreckt sich sowohl auf die Zeichnung der Personen wie der Sachen. Als Hauptblatt des E. S. gilt die Madonna von Einsiedeln ⟨dem berühmten Schweizer Wallfahrtsort⟩. Das Kind, welches auf diesem Stiche des E. S. ⟨L. 81⟩ auf ihrem Schoße steht, wiederholt sich zunächst noch auf andern Blättern, nämlich der thronenden Madonna ⟨L. 82⟩ und dem Neujahrswunschblatte ⟨L. 50⟩. In genauer Wiedergabe, mit der schreitenden Haltung und dem nach vorn gedrehten Köpfchen, finden wir es bei der Anbetung der Könige auf dem Grieser Altar wieder. Die architektonische Einrahmung des unten noch näher zu betrachtenden Freisinger Taufbildes ist so merkwürdig, von denen auf andern Bildern so abweichend, daß der Gedanke an die Heranziehung irgend eines fremden Vorbildes vorweg ziemliche Wahrscheinlichkeit besaß. Die Durchsicht der Werke hat mich denn auch dieses Vorbild auffinden lassen. Es ist das Blatt mit der Halbfigur Christi als Weltrichter ⟨P. II. 58. 158⟩. ⟨Bild 72.⟩ Hier sehen wir den letzteren hinter einer Art von Fensteröffnung. Zwar fehlen auf ihrer Sohlbank die Tiere des Freisinger Bildes, aber dafür ist die Fensterleibung über niederen Sockeln mit Säulchen geschmückt. Auf den Kapitälen steht ein Engel, der die Laute,

Bild 79. Neustift, Aus der Legende der hl. Barbara ⟨Text Seite 123⟩

Photogr. F. Hoefle, Augsburg.

und einer, der die Geige spielt. Über ihren Häuptern schweben Baldachine, von denen Fialen ausgehen, die genau wie bei der Freisinger Taufe in kühner Schwingung dem Mittelpunkte des oberen Randes zustreben. Nur ist beim letzteren Bilde der Aufbau ein unnatürlicher. In der Wirklichkeit könnten derartige Fialen von Stein nicht existieren, beim Meister E. S. ist für ihre scheinbare Festigkeit besser gesorgt, indem sie an den Nasen des flachen Kleeblattbogens einen Halt haben. Das Beispiel zeigt, wie auch in der Friedrich Pacher'schen Werkstatt nach Kupferstichen anderer Künstler gearbeitet wurde, wobei es gelegentlich an der völligen Schärfe des Verständnisses gefehlt hat. Dazu gehört auch, daß auf der Pacher'schen Taufe aus den steinernen Engeln der Vorlage lebendige geworden sind. — Derselbe Stich vermag uns aber auch noch mehr zu sagen. Wir sehen bei ihm, daß auch das im Pacherstile fortwährend wiederkehrende Motiv, Zipfel des Gewandes über den Bildrand, den Sockel oder dergleichen hinüberhängen zu lassen und dadurch der Figur etwas mehr Körperlichkeit zu verleihen, von E. S. stammt. In der Pacher'schen Kunst begegnet es uns schon bei den Kirchenvätern des Welsberger Bildstockes und den Heiligen von Innichen. — Damit sind wir aber mit dem E. S.'schen Stiche noch nicht fertig. Denn in hohem Maße wahrscheinlich dünkt mich, daß auch der Christustyp der Pacher'schen Schnitzereien von der Kunst des E. S. abhängig ist. Man vergleiche den Stich mit der Abbildung des Grieser Christus, des Breslauer Kruzifixes, ja auch mit dem Johanneskopfe des Voldöpper Reliefs. Man wird finden, wie sich der Gesichtsschnitt mit der langen Nase wiederholt, wie überall die Locken wellig herniederfließen, wie die Oberlippe vom Schnurrbart fast frei ist, der sich, plötzlich stärker werdend, mit dem lockigen Backen- und Kinnbart vereinigt, und wie letzterer unterhalb der wenig behaarten Unterlippe sich in zwei Spitzen teilt. Dieser Typ ist keineswegs ein in unserem Bilderkreise stetig wiederkehrender, die Christusgemälde des Sankt Wolfganger Altars haben einen völlig andern. — Hiermit sind die Entlehnungen, die der Pacherkreis bei E. S. gemacht hat, aber keineswegs alle aufgezählt. Der Jüngling, der auf dem Bilde der Sankt Wolfgangspredigt den Teufel sieht, zeigt genau dieselbe gespreizte Beinstellung, wie Christus auf dem Taufblatte des Meisters E. S. ⟨P. II. 53. 129⟩. Andere Motive der Wolfgangslegende finden sich gleichfalls bei E. S. ⟨B. 1. 10. 75. 76. 83⟩. Der Gesichtstypus der Madonna auf den Sankt Wolfganger Gemälden findet sich auf verschiedenen E. S.-Blättern. Das Mitter-Olanger Bild hat die Bewegung Sankt Josephs, der die Hand über die Augen hält, von der Anbetung des Kindes bei E. S. ⟨L. 22⟩. Dasselbe Blatt bietet auch das Vorbild dafür, daß das Kind auf dem über den Erdboden gebreiteten Mantel Mariä liegt, wie wir es bei dem Weihnachtsbilde in Sankt Wolfgang und bei verschiedenen noch zu besprechenden Schnitzereien von Pacher-Schülern sehen. Die in der Pacherkunst so häufigen zurückgebeugten Köpfe, die mit Untersicht der Nasenlöcher in Verkürzung gezeichnet sind, brauchen keineswegs durchweg auf den Einfluß der italienischen Malerei zurückgeführt zu werden, da wir sie auch schon bei der erwähnten Madonna von Einsiedeln, sowie bei dem Stiche mit dem Kaiser Augustus bei der Sibylle ⟨L. 192⟩ wiederfinden. Von großem Interesse ist die sogenannte Patene des Meisters E. S. ⟨L. 149⟩. ⟨Bild 73.⟩ Warum das von uns hier abgebildete Werk herkömmlich als Entwurf zu jenem Gegenstande gilt, ist nicht recht einzusehen, da den bildlichen Darstellungen jeder Hinweis auf die Eucharistie fehlt. Wir sehen in der Mitte den Täufer Johannes in der Wüste, ringsum die Figuren der vier lateinischen Kirchenväter und die Evangelistensymbole. Der Vergleich mit den Kirchenvätern des Welsberger Bildstockes macht in hohem Grade wahrscheinlich, daß in der Zeichnung der letzteren sich die bereits besprochenen Einflüsse der Pizzolo'schen Malereien mit denen der E. S.'schen Patene vermengt haben. Da die letztere die Zahl 1466 zeigt, so würde sich daraus für den Welsberger Bildstock eine Zeitgrenze

ergeben, vor der er nicht entstanden sein kann. Auch hier kehrt das so charakteristische Herüberhängen der Gewandzipfel wieder, vor allem beim Ambrosius. Aber nicht nur für menschliche Figuren, sondern auch für alle möglichen anderen Dinge sind die E. S.'schen Blätter benutzt worden. Ganz ähnliche Landschaften sehen wir mit Felsen und Bergen, die mit Burgen bekrönt sind. Die sorgfältige und sachverständige Zimmerung der Hütte und ihr romanisches Fenster bei der Anbetung der Weisen in Mitter-Olang bietet auch E. S. ⟨B. VI. 10. 14.⟩, perspektivisch gezeichnete Gestühle bei den Bildern des Sankt Paulus ⟨B. X. 22. 38.⟩ und Sankt Petrus ⟨B. X. 20. 28⟩. Bei dem Verkündigungsbilde des E. S. ⟨P. II. 50. 114.⟩ schauen wir durch eine steinerne Einrahmung ins Innere des Gemaches, erblicken die Decke in Untersicht und schauen ins Innere der Truhe, die seitlich offen steht und ihre Fächer zeigt. Architektonische Einrahmungen und Bekrönungen finden wir bei der Folge der Apostelpaare ⟨L. 75⟩, wo sich bei Petrus und Andreas auch der zum Beispiel bei den Nürnberger Bildern, den Münchener Kirchenvätern und sonst beliebte Teppichhintergrund findet. Als Vergleichsstück sei auch ein Kupferstich herangezogen, der die heilige Anna mit Maria und dem Jesusknaben unter einer gotischen Architektur zeigt ⟨Bild 74⟩. Das Blatt stammt von dem Stecher Israel von Meckenem, der es im 15. Jahrhundert nach einem verlorenen Werke des Meisters E. S. kopiert hat. Die bekrönende Baldachinarchitektur zeigt einander durchschneidende flache Stäbe, die sich zu Eselsrücken vereinigen, die herabhängenden Knäufe, die zierlichen Nasen, Dreipässe und Krabben, die in die Bögen eingesetzt sind, erwecken ohne weiteres die Erinnerung an die entsprechenden Teile der Baldachine der Nürnberger Bilder. Gedenken wir noch daran, daß zum Beispiel auch der dem Pacherkreise so nahe stehende Meister des heiligen Augustin die Blätter des E. S. benutzt hat, wofür wir an seiner Stelle einen höchst klaren Beweis finden werden, so ergibt sich daraus, daß die ganze Schule diese Vorbilder wohl zu schätzen gewußt hat, und daß sehr viele Wiederholungen und Ähnlichkeiten sich einfach aus der Weiterbenutzung jener

Bild 71.
Berlin,
Kaiser Friedrich-Museum,
Rogier van der Weyden,
Mittelteil des Altares von Miraflores.
⟨Text Seite 126.⟩

Photographie
F. Hanfstaengl,
München.

Vorlagen ergeben, woran Meister und Gehilfen einmal gewöhnt waren. — Während die oberdeutschen Einflüsse sich erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der tiroler Kunst geltend machten, taten dies die italienischen schon seit beträchtlich längerer Zeit. Die Wand- und Deckenmalereien in Terlan, Sankt Johann im Dorf, Sankt Martin in Campill und im Brixener Domkreuzgange beweisen, daß die Nähe Oberitaliens für die Kunst in Tirol in wesentlichen Zügen schon im 14. Jahrhundert bestimmend gewesen ist. Allerdings war die deutsche Eigenart immerhin stark genug, um sich von der fremden nicht unterjochen zu lassen. Deutsch und italienisch durchdrang einander bei jenen älteren Werken, und diese Mischung verlieh ihnen ihren eigentümlichen Stil. Der andauernde Verkehr der tiroler Künstler auf italienischem Boden hatte auch in der Folge die Wirkung, daß veronesische, paduanische, venezianische Motive der Komposition, der Färbung, der Zeichnung, und daß auch gegenständliche Einzelheiten sich auf die Flächen tirolischer Bilder verpflanzten. Aber in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts war die Zeit vorüber, wo derartige Dinge noch stilbildend und stilbestimmend wirken konnten, wie bei den zuvor erwähnten älteren Werken. Das Deutschtum hatte inzwischen derart an Kraft gewonnen, daß die fremden Elemente fast wie Eindringlinge erscheinen und oft genug geradezu aus der Einheit der Gesamtwirkung herausfallen. Nur hin und wieder kommt es bei den Werken des Pacherkreises vor, daß sich der italienische Einfluß in größeren Zügen der Komposition geltend macht. So etwa bei dem Bilde Sankt Wolfgangs mit dem Teufel, welches Voll mit der Mantegna'schen Taufe des Magiers in der Kapelle der Eremitani in Padua in Verbindung gebracht hat. Aber auch hierbei sieht man, wie der deutsche Künstler das fremde Vorbild dem eigenen Empfinden anpaßte, und wie er aus dem reliefartigen unwirklichen Gebilde des gelehrten Italieners ein echt malerisch erfaßtes, in die Tiefe gehendes Bild voll naiven Empfindens gestaltet hat, welches dem Vorbilde äußerlich und innerlich mit völliger Selbständigkeit gegenübersteht. Der Einfluß Andrea Mantegna's ⟨geboren 1431 zu Padua, gestorben 1506 zu Mantua⟩ auf die Pacherkunst ist viel erörtert worden. Sicher ist er bedeutend genug gewesen, hat an der Plastik der Gestalten seinen Anteil, macht sich auch bei den Nebendingen, nicht zum mindesten bei den landschaftlichen Hintergründen geltend, ist aber vor allem bei zeichnerischen Einzelheiten fühlbar. Auf ihn werden vorzugsweise die kühnen Verkürzungen zurückgeführt, die sich so oft finden. Allerdings bemerkten wir, daß auch Meister E. S. seinen Anteil daran hat. Aber hinweisen möchte ich auf ein paar Einzelheiten, die offenbar von Mantegna'schen Kupferstichen stammen. Der Dieb des heiligen Wolfgang ist zwar als Akt im Ganzen augenscheinlich von dem Lazarus auf dem Berliner Bilde des Albert von Ouwater ⟨um 1450⟩ abhängig, aber sein Kopf offenbar von dem des bacchischen Jünglings auf einem Mantegna'schen Stich ⟨B. XIII. 240. 19⟩. Die statuarische Aufstellung des Ministranten bei der Wolfgangspredigt entspricht dem gleichen Motive bei Mantegna's Geißelung ⟨B. XIII. 227. 1⟩. Hierzu kommen andere Übereinstimmungen. So die freilich ziemlich entfernte des heiligen Florian in Sankt Wolfgang mit dem heiligen Georg in der Akademie zu Venedig. Am häufigsten sind als mantegnesk die verkürzten rundlichen Gesichter nachweisbar und machen sich stets sofort auffallend. Die Fälle sind zu häufig, um hier aufgezählt zu werden. Der Eindruck derartiger Gesichter ist so völlig eigenartig, daß ich darum z. B. überzeugt bin, daß die Symbole beim Sankt Augustin und beim Ambrosius des Münchener Kirchenväteraltares nicht von derselben Hand sind, wie die Väter selbst, zu denen sie gehören — was denn vielleicht auch Schlüsse betreffs der zwei andern Symbole zuläßt. Auf das Studium Mantegna's hat man ferner ganz besonders auch den Umstand zurückgeführt, daß die Gemälde des Pacherkreises eine für jene Zeit geradezu überraschende Kenntnis und Beherrschung der Gesetze der Perspek-

tive zeigen. In Italien war diese schon seit Beginn des 15. Jahrhunderts theoretisch wie praktisch untersucht und erprobt, und noch in den siebziger Jahren erschien ein besonders bekannt gewordenes Werk darüber, betitelt »De Perspektiva Pingendi« von Piero de' Franceschi. Seitdem die Maler sich diese neuen Kenntnisse angeeignet und zu Nutze gemacht hatten, gab es freilich bei ihren Werken Gelegenheit genug zum Lernen. Aber es ist festzuhalten, daß auf die Pacherkunst ganz besonders auch die flandrische von Einfluß war, und daß bei dieser die Kenntnis der Perspektive zur gleichen Zeit wie in Italien verbreitet war. Nicht minder kannte man sie auf deutschem Boden, wo 1414 Johannes von Gmunden dieses Thema an der Wiener Universität zum Gegenstande von Vorlesungen benutzte. Und in Brixen starb 1464, annähernd zu dem Zeitpunkte, wo Michael Pachers Persönlichkeit für uns aus dem Dunkel heraustritt, der hochgelehrte, gerade auch für mathematische Studien begeisterte Bischof Nicolaus von Cusa, von dem wir wissen, daß er mit einem der wichtigsten Forscher der Perspektivlehre, Paolo Toscanella, nahe befreundet war. Es ist also nicht ohne weiteres notwendig anzunehmen, die Kenntnisse auf diesem Gebiet habe der Pacherkreis von italienischem Boden holen müssen. Ein gelegentliches Beispiel, wo dies anzunehmen ist, nämlich bei den Welsberger Kirchenvätern, beweist nichts dagegen. — Mit Mantegna ist es aber nicht allein abgetan. Wir finden auf den Pachergemälden noch die Spuren manches anderen. So entspricht z. B. die Haltung des knieenden Johannes bei der Freisinger Taufe genau jener auf dem Fresko des Florentiners Masolino ⟨1384–1447⟩ in Castiglione d'Olona. Desselben Meisters Schüler Masaccio ⟨1403—1428⟩ schuf die Fresken in San Clemente zu Rom, auf denen wir vielleicht die Vorbilder der dünnen Figuren auf den Pachergemälden erkennen dürfen, und die Malereien in der Kirche Santa Maria del Carmine zu Florenz, wo die Straßenbilder die später für die Pacherkunst so charakteristische Raumvertiefung zeigen. Ein Baugerüst, gerade wie bei der Krankenheilung Sankt Wolfgangs, belebt mit Arbeitern, sehen wir auch bei dem Turmbau von Babel des Gozzoli ⟨1420—1498⟩ im Camposanto von Pisa. Luca Signorelli ⟨1441—1523⟩ endlich bietet Vergleiche für kühne Verkürzungen, auch für andere Einzelheiten. So liebt auch er es ⟨z. B. bei der Anbetung der Hirten in der Londoner National-Galerie⟩, die Vordergründe mit natura-

Bild 72.
Meister E. S.
Christuskopf.
⟨Text Seite 129.⟩

listisch behandelten Blumen zu schmücken, wie wir es u. a. bei der Wolfganger Brotvermehrung beobachten. Alles zusammengenommen macht wahrscheinlich, daß außer der norditalienischen auch die florentinische Kunst von den Angehörigen der Pachergruppe studiert und benutzt worden ist. — Auf ornamentale und dekorative Einzelheiten einzugehen, würde zu weit führen. Nur erwähnt sei als italienisches Motiv die doppelfarbige Quaderung von Portalen, Pfeilern und dergleichen, ferner der eigentümliche Vierpaß mit eingezeichnetem, über Eck stehendem Quadrate, der sich wiederholt bei Schmuckstücken ‹so bei der Mantelspange Sankt Peters in Tratzberg und sonst› findet. Er ist aus der italienischen Bildnerei und Malerei übernommen, wo er seit dem 14. Jahrhundert als Einrahmung für Einzelfiguren wie für Szenen benutzt wird. — Was die Kostüms auf den Pacher'schen Bildern betrifft, so ist ihnen meines Erachtens bei der Aufsuchung italienisch beeinflußter Details zu viel Bedeutung beigelegt worden. Keineswegs darf man von jeder Person, die wir in eng anliegenden Beinkleidern und knapp sitzender Jacke antreffen, behaupten, sie könne nur in Italien, sei es in der Wirklichkeit oder auf Bildwerken, so beobachtet worden sein. Genauere Untersuchung zeigt zunächst die bemerkenswerte Tatsache, daß derart gekleidete Figuren niemals dem Kreise der Heiligen angehören, mit einziger Ausnahme des Mohrenkönigs, welcher letztere aber von der Kunst immer gern als eine Art von Genrefigur behandelt worden ist. Alle übrigen in der erwähnten Kleidung sind Profanfiguren, und die Kostümkunde lehrt uns, dass sie keine andere Tracht tragen, als jene, die damals auch in Tirol wie in andern Ländern modisch war. Ganz ähnlich trug man sich auch in den Niederlanden und in Frankreich. Ein damals hochmodernes Kostümstück der Weltdamen war der hohe Kopfaufputz, Hennin genannt. Wir finden ihn in der Pacherkunst nur einmal, nämlich bei den kleinen Frauenfiguren der Umrahmung der Sankt Wolfganger Predella, wo es sich aber wieder nicht um heilige Personen handelt. Naturalistische, der täglichen Wirklichkeit entsprechende Darstellung hat die mittelalterliche Kunst immer nur den Nebenpersonen zuteil werden lassen, während sie die Heiligen und die obersten Machthaber der Welt stilisierte. In den westlichen Kulturländern gehörte ferner zu Pachers Zeit der Turban zu den Gewandstücken der modernen Welt. Wir sehen ihn auch bei Pacherwerken häufig ‹so beim Altar von Gries, beim Sankt Michael zu Matzen und sonst› und stellen fest, daß die Schule hierbei auch ihre Heiligen mit diesem Kopfputz versehen hat. Das hat den Grund, daß der Turban in Deutschland wenig gebräuchlich war und lediglich seiner dekorativen Wirkung halber vom Künstler benutzt wurde. Auch Pacher ging, wie seine Kollegen des früheren Mittelalters, darauf aus, seine Heiligen in stilisierte Gewandung zu hüllen, und natürlich in solche, die vermöge ihrer großen und reichen Linien, ihrer aus der Natur der Stoffe sich ergebenden scharfen und mannigfachen Knitterung, vor allem auch ihrer Farbenwirkung, geeignet war, seinen künstlerischen Zwecken entgegenzukommen. So sorgfältig er daher auffällige, übermodische Trachten für sie vermied, so unbedenklich kleidete er die heiligen Frauen — viel weniger die heiligen Männer, bei denen gern eine Erinnerung an antike Gewandung erhalten blieb — in die Prachtkleider der damaligen vornehmsten Welt, widersprach dabei sich selbst, empfand es aber nicht. Die Freude des Malers an den herrlichen Seiden-, Sammet- und Brokatstoffen, die ja nur den Reichsten und Mächtigsten erschwinglich waren, begeisterten ihn, sie nachzubilden, sie dünkten ihn gerade gut genug zur Bekleidung der Madonnen und anderen heiligen Jungfrauen. Wo sich's um Schnitzereien handelte, war freilich noch eine gewaltige Steigerung des Eindruckes möglich infolge des verschwenderisch angewandten Goldes, das die Außenseiten der Mäntel, das die Hintergrunde, die architektonischen Bestandteile überzog, und dem volle, satte Farben, rot, blau, grün, sich zugesellten. So glaubte man die Gewandung

trotz ihrer irdischen Herkunft doch dem Überirdischen annähern zu können. Der Maler verlieh dem Werke des Schnitzers die Vollendung, und darum ist jener, der ein solches Altarwerk fertigzustellen verstand, schlechthin der »Maler«. Wir würden Meister dekorativer Kunst dazu sagen, aber den Sonderbegriff kannten unsere Altvorderen noch nicht.

Wir kehren nach dieser Abschweifung dahin zurück, die in der Pacherwerkstatt übliche Arbeitsmethode näher zu betrachten. Oben sahen wir, wie die flandrischen, deutschen, italienischen Einflüsse sich aus der Benutzung von Vorlageblättern und Skizzen erklären, von denen man die letzteren vielleicht am fremden Orte selbst gemacht, die ersteren im Handel erworben hatte. Daraus, daß diese Vorbilder bald bei diesem bald bei jenem Werke eine Rolle zu spielen berufen wurden, ergibt sich die öftere Wiederholung bestimmter Typen ornamentaler wie figürlicher Art. Sie findet aber ihre Erklärung in noch viel weiterem Umfange darin, daß innerhalb derselben Schule auch die selbständig herausgebildeten Formen und Erscheinungen beständig weiterbenutzt und nachgeahmt wurden. Eine Gruppenbildung, die wirkungsvoll schien, die besonders ausdrucksvolle Bewegung einer Figur, gewisse Haltungen der Füße und besonders der Hände, Köpfe von Personen beiderlei Geschlechts und verschiedensten Alters und andere solche Dinge gehörten ebenso zum festen Bestande der Schule wie bestimmte Motive der Dekoration und Ornamentation. Beispiele werden sogleich genannt werden. Die Wiederholung solcher Motive braucht man nach den damaligen Begriffen keineswegs nur seitens der Schüler zu vermuten, denen freilich naturgemäß dabei der Hauptanteil zugefallen ist, sondern wir dürfen getrost annehmen, daß auch die Kunstmeister unbedenklich wiederholten, was ihnen gerade gefiel und bequem war, nachdem sie es teils selbst einmal erdacht oder auch schon wieder als Schulerbe übernommen hatten. In etwas verfeinertem Grade finden wir diese Erscheinung noch auf den heutigen Tag bei sehr zahlreichen, von andern wie von sich selbst für großartige Genies gehaltenen Künstlern. Man nennt dergleichen heute die »persönliche Note«. Diesen schönen Zeitungsausdruck kannten die alten Meister noch nicht und waren bescheiden genug, sich wenigstens in Deutschland nur als schlichte Zünftler anzusehen, die mit ihrem alten Handwerkszeuge und Materiale schalteten, wie sie es von ihren Lehrherrn gelernt hatten.

Vergegenwärtigen wir uns einige solcher wiederholt benutzten Motive. Die Dreiteilung der Mittelstücke bei vielen geschnitzten und gemalten Altarwerken ist bereits seit alter Zeit herkömmlich. Als wahrscheinlich ältestes Musterbeispiel nenne ich den noch gut erhaltenen Sankt Sigismund-Altar in Paiern im Pustertal. Er stammt aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts und zeigt die thronende Madonna, die durch mit Figürchen besetzte schmale Pfeiler von zwei zu den Seiten stehenden Heiligen getrennt ist. — Zu den herkömmlichen Dingen gehört auch die Ausschmückung der Predella mit Brustbildern von Heiligen — ein Zug, der übrigens keineswegs auf Tirol beschränkt ist, sondern sich auch in süd-, mittel- und norddeutschen Gegenden öfter wiederholt ‹so in der Sankt Georgskirche zu Wismar›. — Engel in Halbfigur, hinter der Hauptgruppe einen Teppich haltend, kommen häufig vor. Keineswegs jedoch nur bei Pacherwerken, wie zum Beispiel der Altar von Primiero im Fleimstal beweist, der in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden ist. Daß das hübsche Motiv auch von den Fortsetzern der Pacherkunst übernommen worden ist, werden wir noch sehen. — Die häufig vorkommende Szene der Krönung Mariä findet sich meist mit drei, aber auch wie in Sankt Wolfgang mit nur zwei Personen dargestellt. Letztere Auffassung, die also außer der Madonna Christus allein zeigt, stammt schon aus beträchtlich älterer Kunst, wie es sich zum Beispiel auf dem im 14. Jahrhundert entstandenen Relief am Portale der Pfarrkirche zu Terlan findet. — Bei solchen Bildern, welche szenische Vorgänge schildern, bei denen eine Mehrzahl von

Personen mitwirkt, sehen wir die letzteren gern in zwei Gruppen geteilt, zwischen denen irgend eine Verbindung hergestellt ist. Man denke an derartige Kompositionen beim Altare von Sankt Wolfgang. Auf solche Dinge ist bei der Besprechung der Gemälde bereits aufmerksam gemacht worden. — Betrachten wir dekorative Einzelheiten, so gehören zu diesen unter anderem die mit besonderer Vorliebe geschilderten Innenarchitekturen, die freilich zum Teil auf flandrische Vorbilder zurückgehen. Auffallend ist die Ähnlichkeit des Gewölbes mit den schmalen Rippen beim Verkündigungsrelief am Grieser Altar mit verschiedenen bei den Malereien des Welsberger Bildstockes ‹Abbildungen bei Semper »M. und F. Pacher, ihr Kreis und so weiter« Seite 50, 51›. Daß die bunten Fliesen-fußböden sich beständig wiederholen, zeigt die Betrachtung von vielen unserer Bilder. Aber auch durchaus gleich gearteten Baldachinen sind wir bereits begegnet. So stellten wir die Übereinstimmung solcher bei dem Justina-Altar von Sankt Korbinian und dem Innsbrucker Kirchenväter-Altar fest. Die Zeichnung der Baldachin-Architektur blieb im Laufe der Jahrzehnte nicht dieselbe, sondern entwickelte sich aus anfänglicher Strenge allmählich zu größerer Freiheit, deren sie sich um so leichter erfreuen konnte, als der Holz-schnitzerei und vor allem der Malerei nicht die technischen Schwierigkeiten entgegenstehen, die die in Stein schaffende Baukunst zu überwinden hat. Gleichwohl wurde an dem architektonischen Gedanken doch festgehalten, und selbst die Epigonen taten dies noch bis ins 16. Jahrhundert hinein wenigstens bei den Mittelschreinen ihrer Altäre. Bei den Werken, die noch unter Michael Pachers Augen entstanden sind, sehen wir die alten Motive bei den Baldachinen sich fortwährend wiederholen. Wir haben festgestellt, daß sie aus Oberdeutschland gekommen sind. Die Linienführung und die eigentümliche flache Struktur der sich durchkreuzenden Rippen ist zum Beispiel bei dem Nürnberger Johannes und der Madonna ganz dieselbe wie bei den Baldachinen oberhalb des heiligen Wolfgang und heiligen Benedikt am Sankt Wolfganger Altar. Auch kunstgewerbliche Gegen-stände wiederholen sich. So die Monstranz in den Händen der heiligen Clara auf der Rückseite des Altars von Sankt Wolfgang und in denen des Engels bei einem der Wolfgangsbilder des Münchener Kirchenväteraltares; die Gewandspange mit dem auf-erstehenden Heilande beim Sankt Gregor dieses selben Altares und die des heiligen Petrus in Tratzberg; auch zeigt die Madonna an der Kasula des heiligen Augustin in München beträchtliche Ähnlichkeit mit jener am Welsberger Bildstocke. Auf andere Parallelen wurde schon oben gelegentlich hingewiesen. Ich betone ausdrücklich, daß die hier von mir angeführten Beispiele keineswegs alles erschöpfen sollen und können, was von dergleichen aufzubringen ist; ich vermag an dieser Stelle aus Gründen, die im Geleitwort dargelegt sind, nur Stichproben zu geben. Das gilt auch betreffs der Wiederholungen ganzer Personen oder körperlicher Einzelheiten. Bei den Anbetungen der Könige in Mitter-Olang wie in Gries kehrt die gleichsam vorwärts drängende Haltung des zweiten Königs und der Zug wieder, daß er grüßend seine Krone vom Haupte nimmt, ein Motiv, das in der deutschen Kunst auch sonst öfter vorkommt. Beim Augustinus des Innsbrucker Kirchenväter-Altares hat das symbolische Kind ein durchaus ähnliches Gesicht wie der eine Engel zur Linken der gegen Himmel fahrenden heiligen Magdalena in Sankt Korbinian. Handhaltungen wiederholen sich sehr häufig. So jene eigentümlich dozierende Christi bei der Versuchung, Sankt Wolfgangs beim Gespräch mit dem Ketzer, des predigenden Sankt Wolfgang, alle am Wolfganger Altar, und Sankt Katharinas in Neustift, wie sie mit den Philosophen disputiert. Demselben Motive begegnen wir u. a. auch bei dem Schon-gauer'schen »Ecce homo« bei einem der Männer, die den Heiland verhöhnen. ‹B. VI. 126. 15.›. Die unter der Mitra hervorschauenden Locken sind bei dem Bischof des einen Bildes vom Justina-Altar ganz ähnlich zur Seite gebogen wie beim heiligen Ambrosius

des Welsberger Bildstockes. Eine Parallele dazu zeigt sich übrigens auch bei dem Sankt Wolfgang des oben abgebildeten angeblichen Salemer Altarflügels. Der naturalistischen Darstellung der rasierten Wangen begegnen wir bei den Kirchenvätern in München und Sankt Wolfgang wie auch bei dem rechts auf dem Wolfganger Beschneidungsbilde stehenden Priester. Den Kopf des heiligen Johannes bei der Brotvermehrung desselben Altares hat

Bild 73.
Meister E. S.
Sogenannte Patene.
(Text Seite 130.)

auch die gefangene Sankt Katharina in Neustift. Daß am selben Kunstwerke gleiche Erscheinungen vorkommen, ist ja nicht besonders auffallend. So hat am Sankt Wolfganger Altar Sankt Joseph bei der Darbringung und bei der Flucht nach Ägypten durchaus denselben Kopf; dieser zeigt sich auch beim Sankt Peter der Hochzeit von Kana und entschieden ähnlich bei dem Petrus des Marientodes. Darüber hinaus aber finden wir ihn auch ganz unverkennbar bei dem Petrus des Tratzberger Gemäldes, und ebenso beim selben Apostel am Welsberger Bildstock. Alle diese Wiederholungen sind bisher entweder nicht beachtet, oder es ist aus ihnen keine hinlängliche Folgerung gezogen worden. — Ich möchte aber diesen Überblick nicht beenden ohne einen Hinweis auf die stilistische große Übereinstimmung einzelner Köpfe vom Welsberger

Bildstocke mit solchen auf den Gemälden des Katharinenzyklus, des Magdalenen- und Justina-Altars in Sankt Korbinian, den noch zu besprechenden Nürnberger Bildern, und einer Reihe von Brixener Altartafeln, die im Original verschollen sind, von denen jedoch Semper in dem schon genannten Buche von Seite 231 an acht Abbildungen bringt. Unverkennbar ist wieder ihre nahe Verwandtschaft mit den Katharinabildern des Münchener National-museums. Es darf nicht vergessen werden, daß uns die Welsberger Malereien nur in Kopien erhalten sind. Wieviel leichter würde man ihre Verwandtschaft mit den oben genannten, erhalten gebliebenen Originalwerken erkannt haben, wenn sie sich schon aus den Nachzeichnungen so auffallend ergibt. Vergleichen wir zum Beispiel das Antlitz des Welsberger Sankt Gregor ⟨dessen Krone übrigens ebenso verbogen und ihm genau in derselben Weise aufgesetzt ist wie dem Gregorius auf der Patene des Meisters E. S.⟩ mit dem von Semper veröffentlichten heiligen Eligius, so könnten beide betreffs der Zeichnung des Mundes, der gekrümmten Nase, die an der Wurzel einen tiefen Knick hat, der Stirnfalten, der gesenkten Augen, der breiten Backenknochen einfach als Zwillingsbrüder angesehen werden. Auch das Antlitz des Welsberger Sankt Hieronymus trägt in seiner rundlichen, plumpen, faltigen Zeichnung das Gepräge jener Physiognomien, die sich zum Beispiel bei dem Bilde wiederfinden, welches die Aufnahme der heiligen Justina in die christliche Gemeinde darstellt. Wenn man endlich noch das Gesicht des Matthäus-engels von Welsberg mit dem der disputierenden heiligen Katharina vergleicht, wobei nur in der Zeichnung der Augen eine durch die verschiedene Situation herbeigeführte Abweichung herrscht, und dabei noch die heilige Barbara oder Dorothea auf den Semper'schen Bildern ⟨bei diesem Seite 233 und 234⟩ anschaut, so dürften diese Beispiele ausreichen, um auch zwischen den eben genannten Bildergruppen den Zusammenhang außer Zweifel zu stellen. Ebenso durchaus sicher dünkt mich schließlich, daß in diese selbe Gruppe auch der Entwurf zu dem Verkündigungsrelief des Grieser Altares gehört, das ja offensichtlich nicht von demselben Künstler herrühren kann wie der Mittelschrein.

Da nun die Katharinenbilder, wie wir schon sahen, dem Friedrich Pacher zugeschrieben werden, den wir folgerichtig auch zu den andern eben genannten Gruppen von Bildwerken in Beziehung setzen müßten, und da gleichzeitig die Malereien des Welsberger Bildstocks von den bisherigen wichtigsten Forschern als Arbeiten des Michael Pacher bezeichnet werden, so stehen wir infolge unserer eigenen Untersuchung vor einem Zwiespalte, der notwendig gelöst werden muß.

FRIEDRICH PACHER

Es gibt nur ein Werk, nämlich die schon mehrfach genannte, zu Ostern 1483 vollendete Taufe Christi ⟨Bild 75⟩, welche als von Friedrich Pacher herrührend inschriftlich beglaubigt ist. Die betreffenden Worte gehören zu einer an der Rückseite des Bildes angebrachten längeren Mitteilung über die Entstehung und Weihe der Sankt Johannes-hospitalkapelle zu Brixen, sowie über die mit ihrem Besuche verbundenen Ablässe und schließt mit den Worten: Factumque est hoc opus subsidio fidelium et expensis hospitalis per manus Friderici pacher opidani in Brunegk completumque est in vigilia pascae anno 1483.[1]⟩ »Und es ist dieses Werk gemacht mit Unterstützung der Gläubigen und auf Kosten des Hospitales durch die Hände des Friedrich Pacher, Bürgers in Bruneck, und ist vollendet am Tage vor Ostern im Jahre 1483.« Das umfangreiche, 1,60 m breite und 1,97 m hohe Bild ist durch Schenkung an das erzbischöfliche Klerikalseminar zu

[1]⟩ Die Abkürzungen habe ich aufgelöst.

Freising gelangt, und zwar aus Brixen, wo es ehedem Eigentum der Verwaltung des Heiliggeistspitals war. Wir sehen den Heiland im seichten Flusse stehend, er neigt sich, während er die Hände betend zusammengelegt hat, leicht nach rechts dem Täufer Johannes zu. Dieser kniet am felsigen Ufer und hält mit der rechten Hand eine mit Wasser gefüllte Muschel empor, deren Inhalt er über das Haupt Christi rinnen läßt. In den Lüften schwebt die Taube, Engel halten Christi Gewand, ein Spruchband verkündet die Worte Gottvaters. In der Landschaft erkennen wir eine Stadt, fern eine Burg, zur Rechten spitzig starrende Felsen. Wir sehen das Bild wie durch den Rahmen einer Architektur, eines Fensters etwa. Auf der Sohlbank spaziert ein Pfau nebst zwei kleineren Vögeln, auch liegt ein Apfel dort, alles schattenwerfend und damit zur Körperlichkeit gebracht. Zu beiden Seiten stehen Nischen, die mit Kielbögen und Fialen geziert sind, dünne Wandsäulchen mit romanischen Kapitälen, auf diesen links ein knieender, rechts ein stehender Engel, beide musizierend. Die Fialen biegen sich beiderseits in schöner Schwingung einwärts, sodaß ein doppelter Bogen entsteht, der innerhalb der viereckigen Fensteröffnung die Gruppe der beiden Hauptpersonen zu eindrucksvollerer Wirkung bringt. Wir sahen schon, daß diese Einrahmung von Meister E. S. entlehnt ist. Mit der Taufe auf dem Altare von Sankt Wolfgang zeigt dieses Werk nicht viel Berührungspunkte, nur die Figuren des Täufers haben einige Ähnlichkeit mit einander. Besonders der Kopf mit der verschobenen Miene und die Haltung des rechten Armes wiederholt sich einigermaßen. Jedoch zeigt die Vergleichung, daß das Bild des Wolfganger Altares im großen Ganzen den Vorzug verdient. Die Figur Sankt Johannis ist dort trotz der Zeichenfehler schlanker, natürlicher, in Freising fast buckelich, der Hals ist zu kurz, der Körper des Täufers kommt gar nicht zur Geltung infolge der übermäßigen Fülle des unruhig gefalteten Mantels, der nackte linke Arm entbehrt gleich der geschwollenen Hand der feinen Modellierung. Dies freilich mag auf Rechnung des Umstandes gehen, daß das Bild zweimal übermalt worden ist. Doch lehrt die Vergleichung mit dem Weltgericht auf der Rückseite des sogleich zu besprechenden Tratzberger Peter-Paulsaltares, daß man jenes nicht notwendig annehmen muß. Auch der Körper Christi ist in Sankt Wolfgang offenbar besser, feierlicher in der Haltung, die betende Stellung sinngemäßer, weil sie sich gegen den Himmel und nicht gegen den Täufer richtet. In Freising scheint Jesus zu frieren, ein Eindruck, der dadurch gesteigert wird, daß das flatternde Lendentuch starke Luftbewegung andeutet. An dem Körper ist vor allem die Herausbiegung der rechten

Bild 74. Israel von Meckenem, nach Meister E.S., Sankt Anna selbdritt. (Text Seite 131.)

Schulter häßlich, auch die Krümmung der Unterschenkel. Das Antlitz des an sich schön gedachten Kopfes zeigt einen blöden Ausdruck. Hübsch sind die beiden Engel oben, besonders der rechts, bei dem die Bewegung des Fliegens leicht und anmutig herauskommt. Die Wolke zur Rechten, in deren Mitte Gottvaters Nimbus schwebt, und aus der das Spruchband hervorquillt, ist ein ziemlich unglückliches Gebilde, aus dem schwer klug zu werden ist. Eine willkürliche Zutat ist die architektonische Einrahmung. Die musizierenden Engel sind Mitteldinge zwischen Malerei und Plastik. Motive von Schnitzaltären haben dem Künstler vorgeschwebt, die er aber nicht mit Klarheit zu verstehen und zu verarbeiten vermochte. Über das Kolorit läßt sich heute nicht mehr mit völliger Genauigkeit urteilen, es mag wohl recht tief und kräftig gewesen sein.

Wir betrachten hier gleich noch ein anderes Werk, weil einige Einzelheiten zum Vergleiche mit dem vorigen auffordern. Es ist ein großes Altarbild, von dem eine 2,84 m hohe und 1,98 m breite Tafel in der Gräflich Enzenberg'schen Sammlung auf dem Schlosse Tratzberg bei Schwaz im unteren Inntale aufbewahrt wird. Sie zeigt auf der Vorderseite Sankt Petrus und Sankt Paulus in Lebensgröße ⟨Bild 76⟩, auf der Rückseite das Jüngste Gericht. Diese Tafel war ehemals das Mittelstück eines Altaraufsatzes, der in der 1464 im Bau fertiggestellten, den Heiligen Peter und Paul geweihten Kirche in Sterzing aufgestellt wurde. Der Altar hat auch Flügel gehabt. Sieben Bilder davon, welche Darstellungen aus dem Leben jener Apostel zeigten, sind 1861 aus der Sammlung des Münchener Professors Sepp von diesem an die Sankt Peterskirche in Tiberias am See Genezareth verschenkt worden; eins der Bilder trug angeblich die Jahreszahl 1475 ⟨nach Sepp's Mitteilung⟩[1]. Außerdem gehörte zu demselben Altar eine Predella, die sich noch in der Tratzberger Sammlung befindet. Sie hat eine Breite von 1,48 m, eine Höhe von 0,72 m und zeigt in der Mitte die heilige Veronika, zu den Seiten die Bildnisse der beiden Stifter.

Bevor wir das Mittelbild näher betrachten, müssen wir der Nebenteile gedenken. Von ihnen sind die Flügelgemälde durch ihre Übertragung nach Palästina der kunstgeschichtlichen Würdigung bisher gänzlich entzogen gewesen, bis ich die Möglichkeit erhielt, mich genauer mit ihnen zu beschäftigen, zum erstenmal eingehende Mitteilung darüber zu machen und sie damit in die Kunstgeschichte überhaupt erst einzuführen[2]. Die beiden Flügel sind außen und innen mit je zwei rechteckigen Gemälden übereinander geschmückt gewesen. Ihre Höhe entspricht der halben des Tratzberger Mittelteiles, in der Breite messen sie 1,23 m. Daraus ergibt sich die Folgerung, daß das Tratzberger Bild zu beiden Seiten eine Einbuße von über 20 cm erlitten hat. Man findet diese Vermutung bestätigt, wenn man das Tratzberger Bild genauer untersucht, und hat zugleich die Möglichkeit festzustellen, daß bei letzterem auch die obere Abrundung nicht ursprünglich ist. Es liegen bestimmte Anhaltspunkte dafür vor, daß diese Änderungen im Anfange des 18. Jahrhunderts vorgenommen worden sind, und daß man damals auch die Flügel von dem Mittelteile getrennt hat, um aus letzterem allein ein selbständiges Altargemälde herzustellen. — Die Flügel sind späterhin zersägt, und so die acht Bilder dazu eingerichtet worden, eine eigene Existenz zu führen. Sehr zu bedauern ist, daß eins verloren zu sein scheint; vielleicht geben diese Zeilen die Möglichkeit zu seiner Wiederentdeckung. Von den übrig gebliebenen sieben Tafeln sind zwei völlig unbeschädigt, die übrigen zeigen Sprünge, doch ist auch bei ihnen der Erhaltungszustand immerhin befriedigend. Die Darstellungen zerlegen sich in zwei Gruppen, die einen mit naturalistisch behandelten Hintergründen, die andern mit solchen, bei denen statt des Himmels ein vergoldetes

[1] Repertorium für Kunstwissenschaft XI ⟨1888⟩, Seite 345—347.

[2] In der Zeitschrift »Die christliche Kunst« ⟨München⟩, Jahrgang VIII ⟨1912⟩, Heft 11, Seite 301—309.

Brokatmuster gewählt ist. Da nun das Tratzberger Mittelstück ebenfalls solchen Hintergrund zeigt, so ist daraus zu schließen, daß jene vier Flügelbilder diejenigen waren, die bei Öffnung des Altares zu sehen waren. Somit haben die andern drei die Außenseiten der Flügel geschmückt, und das fehlende muß zu ihrer Reihe gehört haben. Daß es das zweite von ihnen gewesen ist, wird sich weiterhin herausstellen. Die Bilder der Außenseite zeigen Darstellungen aus der biblischen, die vier der inneren Seiten solche aus der legendarischen Geschichte des heiligen Petrus und des heiligen Paulus. Da nun auf dem Tratzberger Mittelbilde Petrus vom Beschauer links, Paulus rechts steht, so haben wir ein Recht, anzunehmen, daß auch die Petrusbilder auf die linke, die Paulusbilder auf die rechte Seite gehört haben.

Bild 75.
Freising,
Klerikalseminar,
Taufe Christi.
(Text Seite 138.)

Verlag G. Müller,
München.

Die Bilder zeigen folgende Darstellungen: Von denen der Außenseiten das erste schildert Petrus auf dem Meere. (Bild 77.) Wir bilden es ab, um von der Vorzüglichkeit dieser Malereien wenigstens eine Probe zu bringen. Wir sehen links das Schiff, in dem ein Apostel flehend nach Jesus hinüberschaut. Letzterer wandelt rechts auf den Wellen des Sees und ergreift mit der rechten Hand Sankt Peter, der im Begriff ist, zu versinken. Im Hintergrunde sieht man viele Schiffe auf dem Wasser, zur Linken eine Stadt mit zahlreichen Türmen, im ganzen ein Landschaftsbild, das den typischen der Neustift-Brixener Malerei durchaus entspricht. Mit Ausnahme von einem Bilde hat jedes eine Inschrift auf Spruchbändern. Sie waren zum Teil wegen starker Abkürzungen nicht leicht zu entziffern, aber doch schließlich durchaus klar. Die von Sepp mitgeteilte Jahreszahl 1475 ist nicht dabei! Das in Rede stehende erste Bild zeigt die Worte der Bibel (Matthäus 14, 22 ff.): Domine salvum me fac — Modice fidei quare dubitasti (Herr, hilf mir! — Kleingläubiger, warum zweifelst du?). — Das zweite Bild ist das fehlende. — Das dritte Bild schildert Pauli

Bekehrung. Letzterer stürzt vom Rosse, halb noch auf diesem hängend, schaut er gen Himmel, wo Christus in den Wolken erscheint und Lichtstrahlen auf Paulus herniederschießen läßt. Die berittenen Begleiter des letzteren schauen teils mit Verwunderung, was mit jenem geschieht, teils enteilen sie fluchtartig dem Hintergrunde zu. Die Landschaft in der Ferne sehen wir von einem Flusse durchzogen, an dessen rechtem Ufer eine vieltürmige ummauerte Stadt steht, und weiter hinten ein Berg sich erhebt, während links eine Kette von Kegelbergen sich hinzieht. Die Spruchbänder enthalten die Worte der Apostelgeschichte 9, 4 ff: Saule Saule quid me persequeris durum est tibi contra stimulum calcitrare[1]) — Domine quid me vis facere ‹Saulus, Saulus, was verfolgst du mich? Schwer ist es dir, wider den Stachel auszuschlagen. — Herr! was willst Du, soll ich tun?›. — Bild 4: Ananias bei Paulus. Wir sehen eine von Säulen getragene, gewölbte Halle mit Stichkappen, rechts geht der Blick ins Freie, im Hintergrunde schaut man in ein mit einer geraden Holzdecke versehenes Zimmer, das durch ein vergittertes Fenster Licht erhält. Im Vordergrunde stehen drei Personen: Paulus in kurzem Mantel, eng anliegenden Beinkleidern und hohen Stiefeln, barhäuptig. Vor ihm steht links Ananias, jenem die Rechte auf den Scheitel legend, das Gesicht in scharfem Profil, links etwas zurück ein ältlicher Mann mit vollem Gesicht, in einen kurzen Rock und enge Beinkleider gehüllt, das Haupt mit einer großen Mütze bedeckt. Durch die Bögen rechts schauen drei Leute der Szene verwundert zu. Das Spruchband gibt die Worte des Ananias ‹Apostelgeschichte 9, 17›: Saule frater dominus Jhesus misit me ut videas et implearis spiritu sancto ‹Bruder Saul, der Herr Jesus hat mich gesandt, auf daß du werdest sehend und erfüllet mit dem heiligen Geist›. — Die vier Bilder der beiden inneren Flügelflächen zeigen folgende Szenen: links oben die Flucht Petri. Ganz links steht das Gefängnis, dessen Pforte von Soldaten bewacht wird, dahinter zieht sich eine schmale Gasse in den Hintergrund, den Abschluß bildet ein spitzer Kirchturm. Aus dem Gefängnisse kommt Petrus, ängstlich blickend, von zwei jungen Männern, die ihn begleiten, hat der eine, der bürgerlich gekleidet ist, ihn an der Linken gefaßt und scheint mit einer Handbewegung ermutigend den Schutz des Himmels zu verheißen. Rechts zieht sich die Stadtmauer gegen den Vordergrund. Über sie hinweg sieht man in die Landschaft hinaus. Dort sucht Petrus eilends zu entfliehen, wird aber durch den Heiland aufgehalten, der auf einem Steine steht und sein Kreuz auf der Schulter trägt. Von den zwei auf dem Bilde dargestellten Szenen hat die Linke kein Spruchband, da die Flucht in tiefem Schweigen erfolgt, rechts aber sieht man ein solches, auf ihm stehen die bekannten Worte: Domine quo vadis — Petre romam iterum crucifigi ‹O Herr, wohin gehst du? — O Petrus, nach Rom, um von neuem gekreuzigt zu werden›. — Auf dem sechsten Bilde, links unten, sieht man die Kreuzigung Petri. Innerhalb einer Gruppe von Männern, über denen Spieße, Hellebarden, sowie eine flatternde Fahne emporragen, ist links der Apostel zu erkennen, mit dem Kopfe nach unten mittelst Stricken am Kreuze festgebunden. Der Kopf, dessen Locken abwärts hängen, ist mit besonderer Kunst gezeichnet. Der Hintergrund zeigt eine Landschaft ‹nur der Himmel ist bei diesen vier Bildern mit dem Brokatmuster gedeckt›, durchzogen von dem typischen Flusse, besetzt mit einer turmreichen Stadt und spitzen Bergen. Das Spruchband enthält die Worte: Dominus meus de celo ad terram descendit me autem de terra ad celum revocare dignatur ‹Mein Herr ist vom Himmel zur Erde herabgestiegen, mich aber würdigt er, mich von der Erde zum Himmel zu berufen›. — Das siebente Bild, rechts oben, schildert die Begegnung zwischen Petrus und Paulus in dem Augenblicke, wo beide gefangen fortgeführt werden. Beide

[1]) Der Kürze halber habe ich hier die Abbreviaturen sämtlich aufgelöst. Wegen ihrer Originalform vergleiche man meinen oben erwähnten Aufsatz. Daselbst auch drei Abbildungen.

Bild 76.
Schloß Tratzberg.
Sankt
Petrus und
Paulus.
(Text Seite 147.)

Photogr. F. Hoefle,
Augsburg.

sind mit Stricken gebunden, werden von Kriegern gehalten und mißhandelt. Die beiden Heiligen haben sich die Hände gereicht, ein Bewaffneter tritt zwischen sie. Über der Kriegerschar links im Hintergrunde weht ein Banner mit einem eigentümlichen Abzeichen, das vielleicht einen, freilich nicht sonderlich naturwahren Skorpion darstellt. Man erinnere sich, daß dieses Tier auch sonst auf alten tiroler Gemälden vorkommt. So konnte Semper den auch von mir wiederholt erwähnten Meister im Brixener Kreuzgange geradezu nach diesem Merkmale benennen. Eine Anspielung auf den wirklichen Namen des Künstlers dürfen wir indes keineswegs darin suchen. Der Skorpion ist vielmehr das Symbol für die Bosheit der Feinde Christi. Als solches kommt er auch auf den späteren Wandmalereien des Kreuzganges im Franziskanerkloster zu Schwaz wiederholt vor. Auch die ältere italienische Kunst bedient sich dieses Symbols. So hat Fra Beato Angelico von Fiesole für die Florentiner Serviten einen Schrank bemalt: eine der 35 Türfüllungen zeigt bei der Szene der Kreuztragung Kriegsknechte, deren Gewänder mit Skorpionenmustern bedeckt sind. Von landschaftlichen Elementen sehen wir auf unserm Bilde nur den blumigen Rasen des Vordergrundes, von architektonischen links das Stadttor. Jeder Apostel besitzt ein eigenes Spruchband. Petrus sagt: Vade in pace praedicator, bonorum mediator et donator salutis justorum. Die Antwort des Paulus lautet: Pax tecum fundamentum ecclesiae pastor ovium et agnorum. ‹Gehe hin in Frieden, du Prediger, Vermittler für die Guten und Spender des Heiles für die Gerechten. — Friede mit dir, du Grundlage der Kirche, Hirte der Schafe und der Lämmer.› — Das achte und letzte Bild rechts unten schildert Pauli Enthauptung. Wir sehen, wie der Apostel soeben das Martyrium erlitten hat, sein Körper aber hält sich noch einen Augenblick aufrecht, die Hände sind zum Gebete vereinigt. Der Henker steht in der Haltung und Bewegung, die er durch den Schwerthieb gewonnen hat. Rechts sieht man den Kaiser in prächtiger Kleidung, vor ihm einen bartlosen, bewaffneten Mann. Dieser zeigt auf die Erde, wo der Kopf des Heiligen vor den Füßen des Kaisers liegt. Rings um sie drängt sich eine Schar von Kriegern, unter ihnen der mit einem spitzen Turban bedeckte Fahnenträger. Auf seinem flatternden Banner scheint eine gotische 4, aber umgekehrt angebracht zu sein. Doch kann jene Linie auch das geschlungene Band eines darüber möglicherweise zu erkennenden Judenhutes sein, wie solche auch auf Fahnen bei den Bildern des eben erwähnten Schwazer Kreuzganges vorkommen. Da Paulus bereits tot ist, so kann dieses Bild kein Spruchband haben.

Es ist ersichtlich, dass die beschriebenen Bilder paarweise sich entsprechen, und zwar gehören immer die gegenüberstehenden zusammen. Außen schildern Nummer 1 und 3 zwei Tadelworte Christi, innen Nummer 5 und 7 zwei Begegnungen in kritischen Augenblicken, Nummer 6 und 8 zwei Hinrichtungen. Ein derartig straffer Gedankenzusammenhang zwischen den Darstellungen von Flügelgemälden gehört zu den beträchtlichen Seltenheiten. Er ermöglicht eine annehmbare Vermutung über den Inhalt des fehlenden Bildes. Da Nummer 4 die Berufung Pauli darstellt, so ist in hohem Grade wahrscheinlich, daß Nummer 2 die des Petrus aufgewiesen hat.

Ich möchte glauben, daß bei der Bekehrung Pauli und auch bei der Ananiasszene ungleich geschickte Hände tätig gewesen sind. Aber im großen Ganzen ist die künstlerische Durchführung recht gut gelungen, zum Teil geradezu hervorragend. Wer das in kühner Verkürzung gegebene Roß des Paulus, den versinkenden Petrus ‹mit dem an den Sankt Wolfganger Christophorus ‹Bild 37› erinnernden Wassereffekt!›, denselben Apostel am Kreuze, den verkürzten, abgeschlagenen Kopf Pauli geschaffen hat, ist ein Meister in seinem Fache gewesen. Er beweist sich als solcher auch in der ausgezeichneten Wiedergabe von Charakteren und Stimmungen. Von Einzelheiten seien besonders die

feinen und sprechenden Hände hervorgehoben. Im Beiwerke sehen wir die typischen Dinge der Neustift-Brixener Schule benutzt, so, wie schon angedeutet, bei den Landschaften, ferner bei der Zeichnung des in der Ananiasszene vorkommenden einzigen Interieurs, in der Raumausstattung mit Säulen aus buntem Marmor, verschiedenfarbig gequaderten Türeinfassungen und dergleichen mehr. Die tiefe, volle Farbengebung entspricht gleichermaßen dem Charakter des Tratzberger Mittelgemäldes, wie dem des Pacherschen und Neustift-Brixener Kreises überhaupt. — Die Predella, eine beiderseits bemalte Holztafel, ist durch Zersägen in zwei Platten zerlegt worden. Die, welche die Rückseite gebildet hat, zeigt stilisiertes gotisches Rankenwerk, die der Vorderseite (Bild 78, wir verdanken die Vorlage zu dieser Abbildung der Güte Seiner Exzellenz des Herrn Arthur Graf Enzenberg, in dessen Besitze sich das Original befindet) ist mit einer Darstellung der heiligen Veronika geschmückt, die das Schweißtuch Christi vor sich ausgebreitet hält. Wiewohl es reichliche Falten wirft, besonders in der Mitte eine senkrechte, die wenig der natürlichen Möglichkeit entspricht, zeichnet sich doch der Christuskopf völlig glatt darauf ab. Von dem mit der Dornenkrone umkränzten Haupte gehen drei Strahlen in Gestalt gotischer Lilien aus. Das Haar wallt in vollen sanften Locken vom Scheitel hernieder, der Kinnbart ist kurz, die Lippen, vom Schnurrbarte nicht völlig bedeckt, sind ringsum frei zu sehen. Die Nase ist lang und gerade, die Augendeckel in sanfter Krümmung nach unten gesenkt, die Augensterne dabei sichtbar. Über Stirn und Wangen fließen Blutstropfen und Tränen reichlich hernieder — letztere ähnlich wie bei den Apostelköpfen des Marientodes in Sankt Wolfgang. Der Christuskopf der Tratzberger Predella gehört zweifellos zu den besten des Pacherkreises, er übertrifft an Ausdruck und Empfindungstiefe den Christustyp von Sankt Wolfgang. Die Figur der heiligen Veronika ist zierlich, das Schweißtuch läßt nur unten die gegen sonstige Gewohnheit überreichlich und scharf

Bild 77. Tiberias, Sankt Peterskirche. Sankt Petrus auf dem Meere. (Text Seite 141)

Photogr. durch S. Osterrieder, München.

geknickten Faltenmassen ihres Mantels unverdeckt, oben die Hände, eine Spur des rechten Armes und die Schultern, über die der Mantel in engen Falten herniederfließt. Die Anordnung des großen Kopftuches entspricht der Mode der Zeit, das nicht eben jugendliche Gesicht mit hochgezogenen Brauen, etwas müden Augen und manieriertem Munde, ein wenig schräg nach links geneigt, entbehrt eines eigentlich individuellen Ausdruckes. Rechts und links von Veronika knieen, in abweichendem, größerem Maßstabe als sie gezeichnet, die beiden Stifter des Altarwerkes, sowie der Sterzinger Peter-Paulskirche. Die Spruchbänder geben Gebetsworte: O oniptes ⟨omnipotens⟩ et miseicos ⟨misericos⟩ de' ⟨deus⟩ misere ⟨miserere⟩ mei scd' ⟨secundum⟩ magn ⟨magnam⟩, wozu weiter zu ergänzen ist: clementiam tuam: O allmächtiger und gnädiger Gott, erbarme Dich meiner nach Deiner großen Milde. — In manus tuas domine comento ⟨sic!⟩ spiritum meum: In deine Hände, o Herr, befehle ich meinen Geist. Unsere Abbildung zeigt die vornehme Gewandung der beiden Männer. Die Zeichnung ihrer betend erhobenen Hände ist, obgleich nicht einwandfrei, doch ausdrucksvoll; man beachte namentlich bei dem älteren der beiden den geschickt gezeichneten Ansatz der Handgelenke. Den größten Wert haben die beiden Figuren darum, weil sie innerhalb des ganzen Pacherkreises die einzigen erhaltenen Porträtwerke sind. Man darf sie nach meiner Auffassung als solche anerkennen, wiewohl die Verschiedenheit der beiden Köpfe etwas Auffälliges und Absichtliches haben könnte. Familienähnlichkeit haben die Beiden mit einander nicht. Der vom Beschauer Linke, Ältere, zeigt harte Gesichtszüge, der herabgezogene Mund, der Ausdruck der Augen deutet auf Entschlossenheit und Starrsinn, seine Frisur und sein Gewand lassen das Wesen eines Mannes erkennen, der seiner Wichtigkeit und seines Reichtums bewußt ist. Der Mann links gibt sich weitaus schlichter, sein Haar trägt er in natürlichem, ruhigem Flusse, der Gesichtsausdruck ist sanft und gütig. Es steht fest, daß die Sterzinger Peter-Paulskirche ihre Stiftung Mitgliedern der Familie Jöchl verdankt hat. Seine Exzellenz Graf Enzenberg, dessen Familie in weiblicher Linie von jenem adligen und angesehenen Geschlechte abstammt, hat mir zur Feststellung der Persönlichkeiten jener Kirchenstifter, die zweifellos mit den auf der Predella porträtierten beiden Männern identisch gewesen sind, höchst dankenswerte Mitteilungen gemacht. Darnach leitete jenes Geschlecht seinen Ursprung von dem 1382 gestorbenen Nikolaus Jöchl von Stegen ⟨bei Bruneck⟩ ab. Dieses Nikolaus Sohn Hans I. erwarb durch seine Frau Katharina Zantin Besitz in und um Sterzing und beteiligte sich am Silberbergbau im Pflerschtal. Auch aus den Bergbetrieben bei Schwaz zog die Familie Gewinn und gelangte so zu Blüte und Wohlstand. Hans I. erbaute im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts jenen festen Turm außerhalb der Sterzinger Stadtmauer, der unter dem Namen Jöchlsturm berühmt ist. Hans hatte drei Söhne: Lienhard, vermählt mit Dorothea von Hungershausen zu Gasteig; Matthias, Doktor der Rechte, der unvermählt starb; Hans II., der zweimal vermählt war, mit einer von Gall und mit einer Ostermann. Matthias Jöchl ließ 1469 die reiche gotische Decke im Jöchlsturme mit den vielen Wappen seiner Verwandtschaft anfertigen. Lienhard erbaute 1455 — eine Jahreszahl am Gewölbe der Kirche weist allerdings erst das Datum der Vollendung 1474 auf — angeblich mit seinem Bruder Hans II. aus dem Vermächtnisse seines Vaters die 1476 geweihte Peter-Paulskirche und stiftete hierzu 1478 eine später von Kaiser Joseph aufgehobene Kaplanei. Das Geschlecht der Jöchl ⟨Sterzinger Linie⟩ erlosch im Mannesstamme mit Lienhards Enkel Jakob. Fragen wir nun nach den auf der Predella abgebildeten beiden Männern, so dürfte einer von ihnen jedenfalls der hauptbeteiligte ältere Bruder Lienhard sein, der die Sterzinger Linie fortpflanzte. Ob der andere der stets als Miterbauer genannte Hans II. ist oder der unvermählte Dr. Matthias Jöchl, läßt sich nicht zuverlässig feststellen. Doch möchte ich mich eher für den letzteren ent-

scheiden, und zwar wegen seines Gesichtsausdruckes, der auf einen Gelehrten und gleichzeitig auf einen Mann schließen läßt, dessen Gesundheit zu wünschen übrig ließ. So mag sich vielleicht die Ehelosigkeit des Matthias erklären. Aber das sind Anzeichen, die täuschen können. — Vor beiden Figuren sieht man ihr Familienwappen und den Helm mit sehr schön gezeichneter Decke und der Helmzier, einem halben springenden Stier. Den Hintergrund bildet eine niedrige Mauer, darüber ist ein gepreßtes Goldmuster, mit welchem letzteren die Predella sich dem Mittelstücke und den Innengemälden der Flügel stilgerecht, würdig und festlich anpaßt. — Die Rückseite des Mittelbildes zeigt die in Tempera ausgeführte Darstellung des Weltgerichtes: In den Lüften sieht man den innerhalb einer regenbogenfarbigen Mandorla thronenden Weltheiland, aus dessen Munde nach seiner Rechten ein Lilienzweig ausgeht, während die Linke das Schwert hält. Zu seinen Seiten auf Wolken knieen fürbittend Maria und Johannes der Täufer. Unten ist eine weite Gegend mit stilisierten Bergen. Drei Tote erwachen und entsteigen ihren Gräbern, um in froher Bewegung zur Seligkeit einzugehen; zwei andere verfallen dem Teufel, der mittels eines Hakens sich des einen von ihnen bemächtigt, während der andere kopfüber in die Hölle stürzt. Die Qualitäten des Bildes entsprechen nicht denen der Vorderseite. Offenbar haben wir eine Gehilfenarbeit vor uns. Die Aktzeichnung ist mangelhaft, und dies tritt infolge des Strebens nach schwierigen Verkürzungen besonders hervor. Der Teufel ist ein übertriebenes Zerrbild. Der Teufel auf einem der Wolfgangsbilder des Münchener Kirchenväteraltares zeigt wohl seine Entstehung aus gleichen Anschauungen, ist aber ungleich geistvoller durchgeführt. Das Antlitz Mariä ist ausdruckslos, das des Täufers besser, dafür aber dessen Arm ungenügend gezeichnet. Das Gesicht Christi endlich entbehrt eines kräftigeren Ausdruckes, die Zeichnung seines entblößten Oberkörpers — über Rücken, Schultern und Arme wallt ein Mantel, der auch den Unterkörper ganz bedeckt — ist arg verunglückt. Die harten Einschnitte des Rahmens in die Mandorla, sowie das Fehlen der Seitenpartien bei Maria und Johannes helfen beweisen, daß das Bild oben und seitwärts beschnitten ist.

Betrachten wir jetzt das Vorderbild der Haupttafel ⟨Bild 76⟩ und vergleichen es mit dem Freisinger Taufbilde, so ergeben sich sofort mehrere auffallende stilistische Übereinstimmungen. So sind beispielsweise die Spruchbänder charakteristisch ähnlich, sowohl was ihren Schriftcharakter als was den Gedanken betrifft, die unten Dargestellten vom Himmel aus direkt anreden zu lassen. Abgesehen von solchen weniger bedeutenden Dingen zeigt sich die Ähnlichkeit ganz besonders in der Durchführung der figürlichen Elemente. Der Kopf des heiligen Paulus ist jenem Johannis des Täufers verwandt, das Kinn erscheint in der erhobenen Kopfhaltung ebenso hervorgebaut, die Stirn ebenso zurückgedrückt, der Schädel so flach. Durchaus entsprechend ist die Zeichnung der Nase, des Mundes, während die Hände beim Tratzberger Bilde besser ausgeführt sind. Es wiederholt sich ferner das Motiv der umgebogenen Fialen, die in Tratzberg darum natürlicher wirken, weil sie zu einer größeren Scheinarchitektur gehören, die über den beiden Figuren einen Baldachin bildet. Der die beiden Fialen tragende, über Eck gestellte Pfeiler besitzt, wie die Eckpfeiler in Freising, Figurenschmuck, nur mit dem Unterschiede, daß die Konsole, auf der die zwei gemalten Statuetten stehen, nicht wie dort von einem Säulchen getragen wird. Im Ganzen verdient das Tratzberger Werk wegen seiner Ausführung den Vorzug vor dem Freisinger. Die Figuren, die ganze Komposition, sind in Tratzberg viel edler, feierlicher, trotz der bei den Gewändern hervortretenden Unruhe monumentaler, die Einzelheiten viel besser herausgearbeitet. Man vergleiche den Akt Christi mit dem ganz vortrefflichen des heiligen Sebastian in Tratzberg, der als Statuette an dem Pfeiler steht. Die kleine Engelfigur oben in der Baldachinarchitektur übertrifft,

was die Haltung, die geschickte Zeichnung des Gesichtes und der sichtbaren linken Hand betrifft, in Natürlichkeit der Bewegung die Engel vom Freisinger Bilde. Bei den beiden Hauptfiguren unten ist die Durchführung der Köpfe von größter Sorgfalt, ein Vergleich besonders zwischen dem Paulus- und Johanneskopf fällt unbedingt zu Gunsten des ersteren aus, während der Kopf des Freisinger Johannes etwas geradezu Ungeschicktes hat. Der Kopf Petri ist von würdevoller Schönheit, etwas nach vorn gebeugt, wie der Christuskopf in Freising, aber richtiger gezeichnet als letzterer. Die Augen beider Figuren in Tratzberg zeigen eine gewisse Müdigkeit, wie bei Leuten, die überarbeitet sind, zu wenig Schlaf genießen, aber sie stehen nicht schief gegeneinander wie bei beiden Freisinger Figuren, bei denen jener müde Ausdruck ebenfalls versucht, jedoch nicht erreicht ist. Zeichnung und Haltung der Hände sind in Tratzberg von vorzüglichster Vollendung, dagegen vergleiche man die durchaus mißlungenen Hände zumal des Johannes in Freising, dessen Rechte noch obendrein an einem gebrochen gewesenen Unterarme hängt. Der linke Fuß des Johannes macht dort den Eindruck, als gehöre er ihm nicht, was von demselben Fuße des Paulus gewiß niemand sagen kann. Überhaupt sind die Füße auf dem Tratzberger Bilde meisterlich gezeichnet. Ferner zeigt das Freisinger Werk das Motiv der im Gewände eines unklar gedachten Fensters auf dünnen Säulchen aufgestellten Figuren. Der Gedanke stammt von E. S., aber in seinem Ursprunge ist er bereits niederländisch und findet sich durchaus entsprechend auf den Einrahmungen des Rogierschen dreiteiligen Altares von Miraflores ⟨im Berliner Museum⟩. Was aber dort in feinsinniger Art als Skulptur charakterisiert ist, zeigt sich in Freising durchaus mißverstanden. Die beiden Engel könnten, in der Wirklichkeit als Statuen ausgeführt, keinen Augenblick in ihrer Stellung beharren, würden unrettbar das Übergewicht bekommen. Auch in der Zeichnung haben sie durchaus nichts Statuarisches. Man könnte es auffassen, sie wären als lebendige Genossen der in den Lüften schwebenden Engel gekommen, um sich auf den kleinen Säulenkapitälen niederzulassen. Wie anders die beiden Figürchen in Tratzberg. Diese sind zwar etwas bewegt, aber bewußt statuarisch aufgefaßt, mit dem Steinwerke des Pfeilers in natürliche Verbindung gebracht. Betrachten wir ferner die ornamentalen Einzelheiten in Tratzberg, so überrascht ihr Reichtum und ihre minutiöse Ausführung. Sankt Paulus trägt über einem Brokatuntergewande einen weiten Mantel, dessen Saum mit sehr schöner Rankenstickerei geschmückt ist. Das Pluviale des heiligen Petrus ist gleichfalls am Rande mit schwerer, aufs feinste herausgearbeiteter Stickerei versehen. Die große Agraffe zeigt bedeutenden Umriß und in der Mitte eine Auferstehung Christi. Die dreifache Krone ist reich gezeichnet; sie hat eine gewisse Ähnlichkeit mit der Krone Gottvaters im Altarschreine von Gries, ist aber prächtiger und dabei leichter als jene. Die beiden Heiligenfiguren stehen auf einem gemusterten Steinfußboden, zu dem wir auf verschiedenen Bildern des Altares von Sankt Wolfgang und sonst Gegenstücke finden. Im Ganzen erweist die Malerei in Tratzberg einen Künstler, dessen Technik trotz altertümlicher Befangenheit dennoch von hoher Vollendung war, ferner einen, der seine Gegenstände feinsinnig zu durchdringen, seine Personen überzeugend zu charakterisieren, auch fremde Anregungen in verständiger Weise zu verwerten verstand, und der keine Mühe scheute, um seine Arbeit bis in letzte Einzelheiten subtil durchzuführen. Von dem allen findet sich bei dem Freisinger Bilde so ziemlich das Gegenteil, und auch die Beobachtung, daß dies verschiedene Übermalungen erlitten hat, vermag daran nichts Wesentliches zu bessern.

* * *

Und doch ist dies Freisinger Bild ausdrücklich mit Friedrich Pachers Namen bezeichnet, seine Autorschaft wird durch die Inschrift bestimmt behauptet! Der Vergleich zwischen dem

Freisinger und dem Tratzberger Bilde hat soeben den Nachweis geliefert, daß beide in einem nahen Verwandtschaftsverhältnisse zueinander stehen. Nun ist doch aber offenbar das Tratzberger Werk weitaus besser gelungen als das von Freising. Letzteres stammt von 1483, der einstige Sterzinger Altar aber trug angeblich auf einem seiner Flügelbilder ⟨womit nur das verlorene zweite gemeint sein kann⟩ die Jahreszahl 1475. Wäre es wohl denkbar anzunehmen, daß das Hauptbild mit Sankt Peter und Paul so viele Jahre später entstanden wäre, die notwendig gewesen wären, um die Fähigkeiten des Malers von den geringeren in Freising vorliegenden Qualitäten zu denen des Tratzberger Bildes zu erheben? Man darf diese Frage wohl nicht im Ernst stellen, da schon stilistisch ausgeschlossen ist, daß die Teile desselben Werkes zu so ganz ungleicher Zeit fertig geworden wären. Vielmehr halte ich für zweifellos, daß die Zahl 1475 ebenso auch für das Peter-Pauls-Bild anzunehmen ist. Damit aber wäre festgestellt, daß dieses acht Jahre vor der Freisinger Taufe entstanden wäre. Stammten nun beide Bilder von der eigenen Hand Friedrich Pachers, so wäre bei ihm in jenem Zeitraum ein ganz auffallender Rückschritt der künstlerischen Leistungen zu verzeichnen. Mir scheint aber eine solche Vermutung durchaus nicht gerechtfertigt. Nachdem die Inschrift in Freising ausdrücklich die Herkunft jener Taufe von Friedrichs eigener Hand hervorhebt, läßt sich bei den großen, eben erläuterten Unterschieden nicht annehmen, daß er auch das Tratzberger Bild gemalt hat. Die erstere steht da als Dokument einer ziemlich mäßigen Begabung, welche sogar genötigt war, fremde Vorbilder in ausgiebiger Weise zu benutzen, ohne sie ihren eigenen Zwecken zwanglos anpassen zu können. Charakteristisch ist auch, daß Friedrich Pacher ⟨seine oben im biographischen

Bild 78.
Schloß Tratzberg,
Predella des
Peter Pauls-
Altares.
⟨Text Seite 145.⟩

Photogr. Hesse,
Innsbruck.

Teile angenommene Identität mit Friedrich Lebenpacher als erwiesen vorausgesetzt⟩ offenbar nicht mit Rücksicht auf seinen Ruhm als Maler von Kaiser Max beschäftigt worden ist, sondern weil er ein tüchtiges Verständnis für die künstlerischen Eigenschaften der Werke anderer besaß. Nach Innsbruck sowohl wie nach Runglstein wurde er nur zum Zwecke von Begutachtungen berufen, worauf die Ausführung der für notwendig erklärten Arbeiten nicht ihm, sondern erst dem Jörg Kölderer und darauf dem Marx Reichlich übertragen wurde. Seit 1483 war, wie sich aus der Tatsache der selbständigen Bildersignatur schließen läßt, Friedrich Pacher selbständig. Es fragt sich nun, wo er seine Ausbildung genossen, und was er in den Zeiten vor 1483 gemalt hat. Denn daß er wirklich ein Maler in unserem und nicht in jenem Sinne war, den abweichend die alte

Zeit mit dem Worte verband, ergibt sich ja aus der Freisinger Malerei von selbst. Also hat die Tätigkeit Friedrichs auch in seinen Jugendjahren dem Malen gegolten. Daran, daß er bei Michael Pacher, der schon spätestens 1467 Meister war, als dessen Gehilfe gearbeitet habe, dürften Zweifel kaum angebracht sein. Denn trotz des häufigen Vorkommens des Pachernamens werden doch in dem kleinen Bruneck wohl kaum mehrere Pacher existiert haben, die unabhängig voneinander Kunstanstalten betrieben; überdies wird uns ja nur Michael, nicht aber Friedrich als Leiter und Unternehmer genannt. So hätten wir also im Kreise der von uns betrachteten Pacher-Malereien nach den Spuren Friedrichs zu suchen. Daß er zu Brixen und Neustift infolge seiner Heirat und seiner Besitzverhältnisse in Beziehung stand, haben wir schon gehört, er muß aber auch zu Studienzwecken dort gewesen sein. Er wäre sonst nicht dazu gekommen, das ehemals der Brixener Frauenkirche, jetzt dem Innsbrucker Ferdinandeum gehörige Kreuzigungsbild kennen zu lernen, von dem er jenen in der Verkürzung gezeichneten Johanneskopf entnahm, den wir auf dem Freisinger Taufbilde wiederfinden. Schon dieses eine Merkmal gibt die Möglichkeit, den Friedrich Pacher als Schüler der Brixener Kunst anzusehen.

Es wäre daraufhin das Bequemste, nun alles, was an den Malwerken des Pacherkreises Merkzeichen des Brixener Stiles, Herkunft aus der Schule des Meisters mit dem Skorpion und Jakob Sunters verrät, schlechthin als Arbeiten Friedrich Pachers zu bezeichnen. Mir erscheint das als ein beträchtliches Wagnis; denn Friedrich ist doch nicht ihr einziger Schüler gewesen, deren es vielmehr zahlreiche gegeben hat. Woher sollen wir den zwingenden Beweis nehmen, daß diese oder jene Bilder gerade ausschließlich von Friedrich herrühren müssen? Wir haben oben an einer Menge von Beispielen gesehen, wie einzelne Motive bald hier, bald da wiederkehren. Aber wer sagt uns, wer sie geholt und weiter getragen hat? Wir sind also in der Lage, mit größter Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß dem Friedrich Pacher vielerlei zuzuschreiben ist, wissen aber keineswegs was. Dazu kommt, daß nach damals üblicher Art gewiß oft an einem und demselben Werke mehrere zugleich tätig gewesen sind. Ein jeder malte, wozu er das meiste Geschick hatte und griff, wenn seine eigene Phantasie versagte, oder auch ohne das, zu den Schulbildern, nach denen er sich zu richten hatte, Erzeugnissen teils der einheimischen Kunst, teils fremder. Die Mitarbeit verschieden gearteter Personen, verschieden geübter Künstler und Gehilfen läßt sich oft ohne Schwierigkeit erkennen. Sogar bei der Freisinger Taufe unterschied Dahlke zwei Mitarbeiter, obgleich Friedrich Pacher doch nur von seiner Autorschaft allein berichtet. Steht dies schon bei dem einzigen beglaubigten Werke so, wie können wir dann bei den nicht beglaubigten Sicheres über ihn feststellen? Diese Ungewißheit macht sich auch in der bisherigen Pacher-Literatur hinlänglich bemerkbar, in welcher so manche Vermutung aufgetaucht ist, um dann wieder zurückgenommen zu werden. Ganz neuerdings gibt auch Semper zu, daß es für ihn fast unmöglich sei zu sagen, welche Rolle Friedrich Pacher gegenüber der Gruppe von Kunstwerken, bei denen er beteiligt sein könnte, in Wirklichkeit gespielt habe. Viele Übereinstimmungen sind vorhanden, aber die Verschiedenheiten sind ebenfalls da. Ich meine, daß, wenn man bis zu diesem Standpunkte gekommen ist, man sich doch nicht bedenken sollte, eine so aussichtslose Sache aufzugeben. In der Werkstatt Michael Pachers ist, das ist das Einzige, was mit Sicherheit gesagt werden kann, eine Mehrzahl von Personen beschäftigt gewesen. Ob auch nur einer von diesen nach Oberdeutschland oder nach den Niederlanden gekommen ist, läßt sich nicht sagen. Wahrscheinlich aber hat dieser oder jener italienische Kunstwerke gesehen. Die zeichnerischen Eigentümlichkeiten, die Verkürzungen und dergleichen brauchen deshalb noch nicht in Italien selbst beobachtet zu sein; die Maler der Pacherschule können sie auch von Kupferstichen übernommmen haben. Überdies ist

der italienische Einfluß ja auch schon in den Werken der älteren Brixener Schule zu beobachten, ebenso daselbst die venezianischen Anklänge im Kolorit.

* * *

Von den Malern, die in der Pacher'schen Kunstanstalt beschäftigt waren, lassen sich ein paar deutlicher beobachten. Wir wollen ihre Art kurz betrachten, uns aber wohl hüten, ihnen Namen zu geben. Wir beginnen mit Werken, die der alten Brixener Schule am nächsten stehen. Hier gehen uns zunächst die Magdalenen-, wohl auch die äußeren Justina-Bilder in Sankt Korbinian an, sowie die Münchener Katharinen-Bilder. Wir bemerken die Art eines noch stark im alten Stile steckenden Malers, der die Gesichter grob und die Affekte heftig darstellt. Ihm ganz nahe steht jener, vielleicht ist es sogar derselbe, der die von Semper veröffentlichten Bilder der heiligen Nothelfer gemalt hat. Auch hier ähnliche untersetzte Gestalten, schwerfällige Mienen von klobiger Zeichnung. Derselbe hat ferner Einzelheiten am Welsberger Bildstock angefertigt. Am gleichen Werke spricht das Antlitz des Engels dafür, daß ihn jemand gemalt hat, der bei dem Zyklus der Neustifter Katharinenbilder beteiligt war; denn offenbar können diese nicht von einer Hand herstammen. Bei der Disputation war der Korbinianer Magdalenenmaler beteiligt, der die Gröblichkeit seiner Art hier außer bei mehreren Köpfen vielleicht auch in der Darstellung des Straßenhintergrundes verrät. Wir finden seine Spuren auch bei der Verwerfung des Götzendienstes. Diese Urwüchsigkeit aber ist keineswegs den Bildern durchweg eigen. Vielmehr geht bei der gefangenen Katharina die Verfeinerung fast ins Sentimentale, wie der Kopf der Heiligen beweist, der mit den unter sich gleichfalls verschiedenen der vier anderen Bilder keine Ähnlichkeit hat. Der, welcher diesen Kopf gemalt hat, war aber auch bei der Sankt Wolfganger Brotvermehrung, und wie mir scheint auch bei dem Beschneidungsbilde desselben Altares tätig ‹man beachte den rechts stehenden Jüngling›. Wenn für die Katharinenbilder derselbe Maler vermutet worden ist wie für die Neustifter Szenen aus dem Leben der heiligen Barbara, so mag dies zugegeben sein, jedoch nur so weit, als diese ebenfalls an die Wildheit der alten Brixener Schule erinnern. — Vervollkommneter, man möchte sagen kultivierter, zeigt sich jene Art bei den drei oben beschriebenen Heiligenfiguren, die aus Bozen in das Nürnberger Germanische Museum gekommen sind. Noch erinnern sie mit der Zeichnung ihrer Gesichter, mit den eigentümlichen, hochgezogenen Augenbrauen an Motive des Katharinenzyklus. Charakteristisch ist die Haltung des vorgeschobenen Kopfes, wodurch die Figur etwas Geducktes erhält. Der Maler dieser Heiligen war auch bei den inneren Bildern des Korbinianer Justina-Altares tätig. Verwandte Züge finden sich wieder bei der oben besprochenen Tratzberger Tafel, so daß die Gruppe, zu der diese gehört, um 1475 entstanden sein muß. Zu ihr gehört aber auch noch der St. Wolfganger Christophorus um 1479. Das Verhältnis zum Freisinger Taufbilde und die Frage nach der etwaigen Autorschaft Friedrich Pachers wurden schon erledigt. — Dem alten Brixener Typus steht auch eine ganze Menge von Figuren nahe, denen wir auf den verschiedensten Gemälden begegnen. Sie zeichnen sich typisch aus durch niedrige Stirnen, dunkle, dicke, fast filzig aussehende Haarperrücken, durch lange Nasen mit klobigen Spitzen, durch runde, dickliche Gesichter. Von ihnen finden wir mehrere Exemplare auf dem Sankt Wolfganger Marientode, bei der Hochzeit von Kana, bei der Wolfganger Taufe Christi, ferner bei dem Marientode des Münchener Laurentiusaltares, auch bei dem anderen derartigen Bilde gleichen Gegenstandes. Auch der Tratzberger Paulus und der Freisinger Johannes gehören dazu. Da, wie wir sahen, der letztere aus Brixen importiert ist, so liegt kein Grund vor zu glauben, daß Friedrich Pacher die sämtlichen Beispiele dieses

Typs ausgeführt habe. Dieser gehört zum Schuleigentum und erscheint darum auf besseren wie auf geringeren Bildern. — Einer der Künstler hat die Christusfiguren am Sankt Wolfganger Altar übereinstimmend ausgeführt, wahrscheinlich unter Schongauers Einfluß, aber ohne die schöne seelische Vertiefung dieses Vorbildes erreichen zu können. Gleichzeitig wirkten an diesem Christuszyklus noch andere mit. So zum Beispiel jemand, der die Juden bei der Erweckung des Lazarus, bei der Steinigung, bei der Szene mit der Ehebrecherin malte und ihnen die harten, verzerrten Gesichtszüge und die eigentümlichen Kostüms gab. Nahe Verwandtes bietet auch die Ketzerszene in Sankt Wolfgang, sowie die Münchener Marter des heiligen Laurentius. — Eine Gruppe für sich bilden die schon oben besprochenen übereinstimmenden Josephs- und Petrusköpfe. —

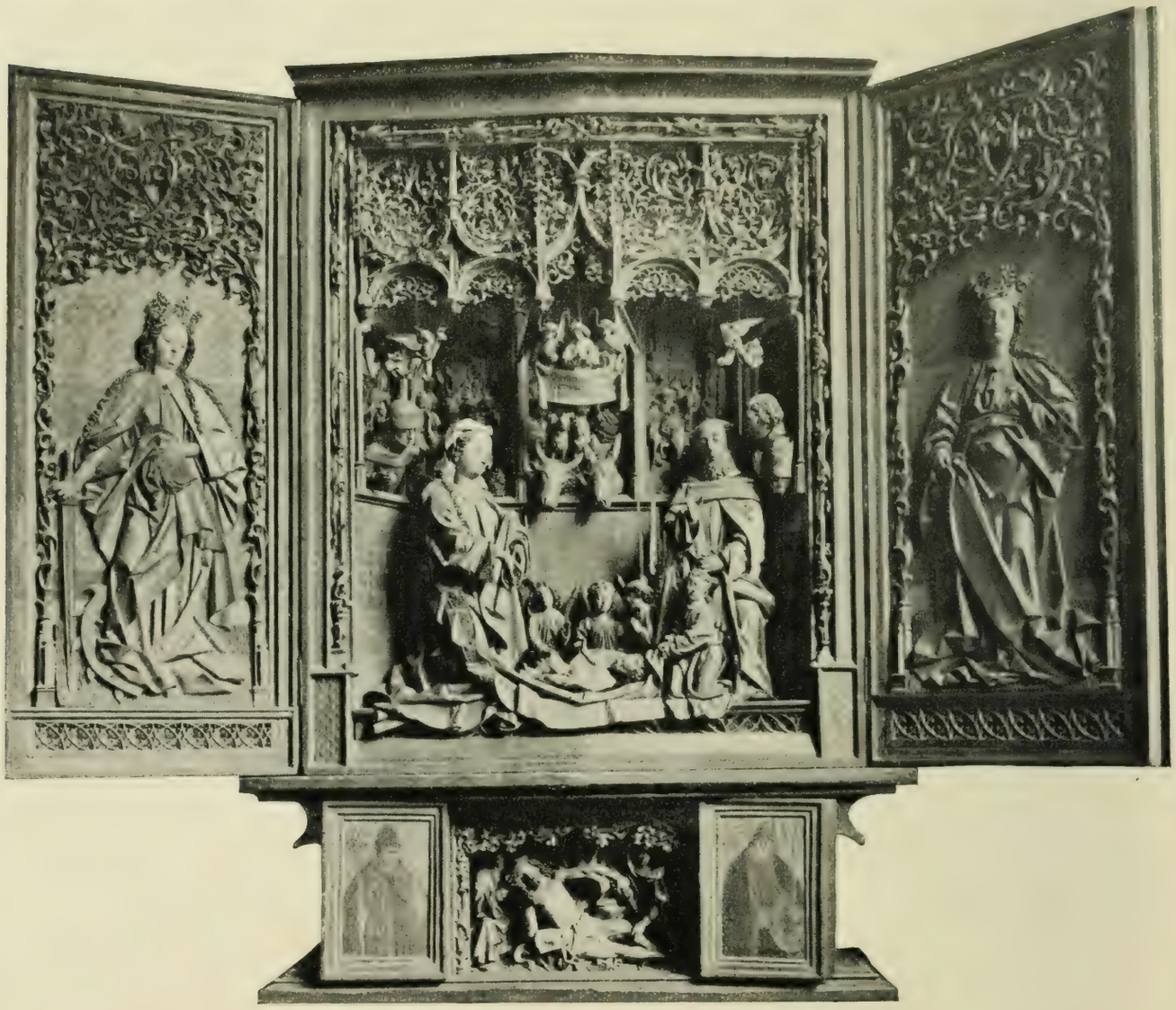


Bild 79. München, Nationalmuseum, Schnitzaltar aus Tramin. (Text Seite 159.)

Phot. Rehse & Co. München.

Die gemalte Figur des heiligen Wolfgang am Sankt Wolfganger Altar ist wieder eine Schöpfung, die für sich und eigenartig empfunden ist, durchgeistigt und von vollendeter Erhabenheit in der Gestalt. Sie wiederholt sich bei dem Tafelgemälde in Sankt Korbinian, sowie auf dem Münchener Kirchenväter-Altar. — Endlich muß noch eine bestimmte Persönlichkeit die Spezialität gehabt haben, die eigentümlichen, dünnbeinigen Figuren zu malen. Der Betreffende, der, was man nur mit Einschränkung zugeben mag, italienische Vorbilder gesehen hatte, ist keineswegs immer sehr glücklich in der Ausführung seiner Gestalten gewesen. Gelegentlich nehmen sie unschöne Stellungen ein, wie bei der Steinigung, oder sind ungeschickt angebracht, wie der entfliehende Jüngling bei der Wolfgangspredigt, oder sie leiden an falschem Maßstabe, wie der Diener im Hintergrunde bei der Hochzeit von

Kana. Wohl möglich, daß derselbe Maler auch den zu klein geratenen Henker bei der Hinrichtung der heiligen Katharina verschuldet hat. Nirgend passen diese Gestalten in die Bilder wirklich hinein, sondern wirken fremd und störend. Genug von den Bemerkungen über die menschlichen Figuren. — Typisch sind die architektonischen Hintergründe und Schauplätze. Sie hat jemand geliefert, der nicht nur mit den Gesetzen der Perspektive sehr genau Bescheid wußte, sondern auch die Technik der Baukunst wohl kannte und seine Architekturen wenigstens zumeist mit vollkommener Natürlichkeit hinzustellen wußte. Er hat auch die Arbeit der Schreiner und Zimmerleute genauestens studiert. Man betrachte daraufhin die Hütte bei der Anbetung des Kindes, das Gestühl bei der Wolfganger Ketzerszene. Die vollendete Art, wie er den Tempel bei der Beschneidung, bei der Darbringung, bei der Vertreibung der Händler, das Gemach des heiligen Wolfgang ⟨in München⟩ und vieles andere ausgeführt hat, läßt als sicher annehmen, daß, wo Fehler vorkommen, wie bei der Auferweckung des Lazarus, eine andere Hand tätig war. Daß jenem tüchtigen Architekturzeichner auch die Baldachine zuzuschreiben sein möchten, wie bei dem Justina-Altar, den Innsbrucker- und Münchener Kirchenvätern und zurück bis zu der Münchener Marienkrönung, läßt sich vielleicht annehmen, doch sind zwischen den älteren und jüngeren Werken die Verschiedenheiten sehr groß. Handelt es sich um den gleichen Maler, so bezeichnen diese Leistungen den Gang seiner allmählichen Entwicklung. — Wiederum bietet diese Übersicht nur wichtigste Proben. Sie zeigen, wie in der Pacher'schen Werkstatt die verschiedenartigsten Talente verwertet wurden, und man ihnen freie Hand ließ, in sehr vielen Fällen in zu weitgehender Art, so daß die Einheitlichkeit der Bildereindrücke darunter wiederholt empfindlich gelitten hat. Welcher Unterschied gegen die wundervolle Harmonie der geschnitzten Werke!

MALER ODER SCHNITZER?

> Benedictus abbas in mansee hoc opus fieri fecit ac complevit per magistrum Michaelem pacher de prawnegk Anno dni m⁰ cccc⁰ lxxxj

— also lautet die Inschrift am unteren Rande der äußeren Flügel des Altares von Sankt Wolfgang. Zu deutsch: »Benedikt der Abt von Mondsee hat dies Werk machen lassen und zu Ende geführt durch Meister Michael Pacher von Bruneck im Jahre des Herrn 1481.« Ein paar nicht genügend beglaubigte Werke früherer Zeit sollen gleichfalls inschriftlich ihre Herkunft von Michael Pacher mitgeteilt haben. Jene können uns nichts helfen, aber der Altar von Sankt Wolfgang ist ein Zeuge, gegen den sich nichts einwenden läßt. Er behauptet, von Michael Pacher ausgeführt und vollendet zu sein. Und doch haben wir uns soeben überzeugt, daß die Malereien von den verschiedensten Händen herrühren, und daß bei ihrer Anfertigung Friedrich Pacher eine aufsichtführende Stellung inne gehabt zu haben scheint. Wer aber die bisherige Pacher-Literatur durchsieht, findet daselbst bei mehreren, gerade der namhaftesten Gelehrten die bestimmte Behauptung, Michael sei Maler gewesen, Schnitzer nur nebenher, wofern dies letztere nicht ganz und gar bestritten wird. Ebenso zuversichtlich wird behauptet, von ihm eigenhändig und vollständig ausgeführt seien einige bestimmte Gemälde, nämlich die Szenen aus dem Marienleben an den Innenseiten der inneren Flügel des Schreins und in den Flügeln der Predella von Sankt Wolfgang, sowie die vier Figuren der heiligen Kirchenväter in der Münchener Pinakothek. Wer den Meister Michael auch als Schnitzer gelten läßt, gibt zu, daß die großen Gruppendarstellungen in den Mittelschreinen von Gries und St. Wolfgang von ihm seien. Als Grund, warum Michael auch die Flügelgemälde angefertigt habe, wird an-

gegeben, daß es doch garnicht anders sein könne, als daß der Meister, der den Auftrag erhalten, nun auch schon ehrenhalber die an bevorzugter Stelle sichtbaren Werke eigenhändig habe ausführen müssen. Mir scheint, daß diese Auffassung auf mehrseitig anfechtbaren Voraussetzungen beruht. Zunächst weil man die immer für Michael gebrauchte Bezeichnung »Maler« im heutigen Sinne wörtlich genommen hat und dadurch zu einer vorgefaßten Meinung gelangt ist, für die man nun auch Beweise erbringen zu müssen glaubte. Wir haben aber gesehen, daß ein »Maler« ebenso gut nur ein Bildschnitzer und Dekorateur gewesen zu sein braucht. Was die angebliche Eigenhändigkeit der Ausführung der eben genannten Malereien betrifft, so haben wir ermittelt, daß von ihr nicht die Rede sein kann, daß vielmehr gerade bei den vier wichtigsten, der Anbetung des Kindes, der Beschneidung, der Darstellung und dem Marientode eine Anzahl verschiedener Hände zu unterscheiden sind. Auch im Stil, in der ganzen Auffassung weichen diese vier Bilder stark von einander ab. Der Marientod zeigt doch offenbar ein viel näheres Verhältnis zu der alten Brixener Schule als etwa die Darstellung oder gar die Beschneidung. Die letzteren beiden stehen auch viel selbständiger da als die Anbetung oder der Marientod, bei denen wir die Benutzung oberdeutscher und flandrischer Motive nachgewiesen haben. Einzelheiten kommen vor, die geradezu ungeschickt sind, wie die in den Berg hinein vertiefte Stadtansicht oder die schattenwerfende Himmelfahrtsgruppe. Und ein solches Gemisch von Verschiedenheiten, unausgeglichenen Einzeldingen, von Korrektheiten und Fehlern, von Rauheit und Zartheit, von Altertümlichkeit und Neuheit, von herkömmlichen Typen und individuell erfaßten neuen Charakterzügen von Philistrosität und Genialität, glaubt man als Werke betrachten zu können, die ein einziger Künstler aus einem Gusse geschaffen habe!

Entstanden sind die Wolfganger Bilder um 1480. Die Münchener Kirchenväter sind annähernd zehn Jahre jünger. Wiederum kann nach meiner Überzeugung von der Entstehung durch eine Hand nicht die Rede sein; ich halte die im älteren Typus ‹Predella zu Sankt Wolfgang, Innsbrucker Kirchenväteraltar!› befangenen Symbole für die Arbeit eines anderen als dessen, der die Väter gemalt hat, ganz abgesehen von den architektonischen Baldachinen und der endlosen Mühe, die an die Details der Kostüme und dergleichen gewandt ist. Die Köpfe der vier Kirchenväter in München gehören zum Vorzüglichsten, was wir aus jenen Zeiten besitzen. Sie sind Abkömmlinge der Brixener Schule, das ist deutlich schon wegen ihrer so überaus scharfen und naturalistischen Auffassung, die aber bei ihnen in hohem Grade verfeinert erscheint. Die geistige Vertiefung läßt freilich zu wünschen. Wir sehen vielleicht Repräsentanten der vier Temperamente, aber in wiefern diese Auffassung dem historisch beglaubigten Charakter jedes einzelnen entsprechen sollte, wüßte ich nicht zu sagen. Die Münchener Kirchenväter sind im Grunde nichts anderes als vervollkommnetere Vertreter des älteren Typus, den wir schon in Neustift finden. Aber gerade durch diese große Schärfe des Naturalismus und durch die Genrehaftigkeit des Vortrages unterscheiden sie sich von den soeben besprochenen Bildern am Sankt Wolfganger Altar. Daß sich hier dieser oder jener kleine Einzelzug wiederfindet, auf den bereits oben hingedeutet ist, kann unmöglich zu dem Beweise beitragen, daß die Münchener Kirchenväter von dem angeblichen, von uns nicht anerkannten Autor der Wolfganger Bilder stammen könnten. Sie stellen in ihrer Art vielmehr etwas von diesen Abweichendes und Neues vor. Erinnern wir uns, daß seit 1483 Friedrich Pacher der Werkstatt Michaels nicht mehr angehört zu haben scheint, so wird erklärlich, warum seitdem ein neuer Zug dort eingekehrt war. Semper, der die vier Wolfganger Bilder mit Begeisterung für Michaels eigenhändige Arbeiten ansieht, hat auch die Münchener Figuren mit größter Bestimmtheit für ihn in Anspruch genommen. Eine urkundliche Stütze

fehlt; wir wissen nur, daß der Münchener Kirchenväteraltar testamentarisch gestiftet ist, aber wer ihn liefern sollte, ist uns nicht gesagt. Da nun auch keine Möglichkeit besteht, anders als auf vage Vermutungen hin vom malerischen Können Michael Pachers zu sprechen, und da sich keine einzige Figur, nicht eine Linie ihm mit Sicherheit zuschreiben läßt, so steht auch, nach meiner Auffassung, die Annahme der persönlichen, geschweige denn alleinigen Autorschaft Michaels am Münchener Kirchenväteraltar ohne jeden Halt da. So viel wird man vielleicht zugestehen dürfen, daß die Bilder in der Michael Pacher'schen Anstalt entstanden sind, obgleich ich nicht einsehe, warum sie nicht auch der Friedrich'schen angehören könnten. Der Fall, daß ein mittelmäßiger Meister hervorragende Gehilfen gehabt hat, ist häufig genug, ja auch, wenn man Selbstkritik und Geschäftssinn bei ihm voraussetzt, durchaus verständlich. Weiter kommen wir nicht, als daß wir den Kirchenväteraltar dem Kreise eines der beiden Pacher zuschreiben. Dies aber dürfen wir unbedenklich tun mit Rücksicht auf die Benutzung der schulmäßigen Typen und Muster, sowie auf den ganzen Aufbau, die Modellierung und andere Charakteristika. Was mir aber Anlaß gibt, die Herkunft dieser Bilder noch lieber im Friedrich'schen als im Michael'schen Kreise zu suchen, das ist der bei allen Feinheiten zu absichtliche, zum Teil fast kleinliche Naturalismus und der Mangel tieferer, idealerer geistiger Erfassung. Man hat Michael Pacher neben Dürer gestellt, aber der Vergleich wäre, wenn es sich bei den Kirchenvätern um ihn handeln könnte, arg verfehlt. Dazu braucht man nur die Gestalten der vier Dürer'schen Apostel — auch sie die Repräsentanten der vier Temperamente — zu betrachten, die in ihrer herrlichen Erhabenheit und dabei unübertrefflichen Lebenswahrheit jenen Kirchenvätern unendlich überlegen sind. Mit solchen Vergleichen ist nie viel anzufangen.

* * *

Was für eine Stellung hat nun aber Michael Pacher überhaupt gehabt? Welchen Leistungen verdankte er seinen großen Ruf und die wichtigen Aufträge, durch die seine Werkstatt für weiteste Bezirke Tirols und der östlichen Bergländer Bedeutung erhielt?

Die erste Frage läßt sich unschwer zum Teil beantworten, wenn wir uns der Verhandlungen um den Altar von Gries wie um den von Salzburg erinnern. Aus beiden geht hervor, daß Michael Pacher derjenige Mann war, der als Geschäftsträger seiner Anstalt auftrat. Mit ihm wurden die Verhandlungen angeknüpft, die Vorberatungen geführt, die Verträge geschlossen. Er bezog auch persönlich die Märkte, um dort den größeren und gewiß auch den kleineren Handel zu betreiben, und wer geschäftlich mit ihm sprechen wollte, wußte, daß er ihn dort am sichersten traf. Bozen war ein von ihm mit Vorliebe aufgesuchter Ort. Nachdem ihm für umfangreichere Arbeiten die Wünsche des Auftraggebers auseinandergesetzt waren, hatte Michael die Entwürfe zu liefern, mit seinen Kunden durchzuberaten und nach dem schließlichen Ergebnis das fertige Werk abzuliefern. Während dieses in Arbeit war, führte er die Aufsicht über das Ganze, vor allem aber war er bei denjenigen Arbeiten persönlich zugegen, die nicht in der Brunecker Werkstatt, sondern an Ort und Stelle auszuführen waren. Für letztere bedurfte er einer Anzahl von Arbeitern, zu deren Beaufsichtigung während solcher Zeiten, wo er selbst nicht da sein konnte, Michael Pacher sich geeignete Künstler und Techniker des Ortes ausersah. Zu den nicht in Bruneck möglichen Arbeiten gehörte natürlich die Aufstellung der großen Altarwerke auf ihrem Platze, wobei Zimmerleute, Schreiner, Schmiede, Dekorationsmaler und Vergolder zu tun hatten. Aber auch die dekorativen Schnitzereien wurden gern, wenn auch nicht immer, an Ort und Stelle gearbeitet; ihre teilweise erhebliche Größe und Schwere, bei den leichten Zierstücken ihre Zerbrechlichkeit

machte das notwendig; überdies gebot der Zustand der Gebirgswege, sich mit Transporten so sehr als möglich einzuschränken. Daß die Zierschnitzarbeiten von vorn herein nicht in Bruneck ausgeführt wurden, lehren klar die Ereignisse in Salzburg. Der dort in Michaels Vertretung waltende Goldschmied wußte sich nicht allein zu helfen, und so schrieb man dem Meister, er möge kommen, um über die Verwendung der Hölzer Anordnung zu treffen. Auch die Zeichnungen sollte er gleich mitbringen. Als die Arbeiten dort sich verschleppten, siedelte Michael Pacher selbst nach Salzburg über. Ebenso zog er ein Vierteljahrhundert zuvor nach Gries. Wir haben aus diesen Vorgängen für uns das Recht hergeleitet, einen gleichen Verlauf auch bei der Herstellung des Altares von Sankt Wolfgang anzunehmen. Während Michael von Hause abwesend war, bedurfte, wie natürlich, die heimische Werkstatt der Leitung und Beaufsichtigung. Dies Amt dürfte Friedrich ausgeübt haben. Dieser aber war Maler, und unter seiner Leitung arbeiteten die Gehilfen, natürlich nach den Gedanken, die Meister Michael unter Billigung der Auftraggeber festgestellt hatte. Hieraus erklärt sich, was die Einzelheiten der Werke vereinigt, wie was sie trennt. Für die Gemälde scheinen nicht mehr als recht allgemeine Angaben erteilt worden zu sein, sonst hätten die in ihnen fühlbaren Ungleichheiten, es hätte die Benutzung so vieler fremder Vorlageblätter und dergleichen keine befriedigende Erklärung. Friedrich Pacher, der selbst derartige Dinge nicht entbehren konnte, stellte die einzelnen Gehilfen zu ihren Arbeiten an, die zu bessern und in Harmonie zu bringen er selbst und eigenhändig nicht vermochte. Waren die Gemälde fertig, so wanderten sie an ihren Ort, wo mittlerweile unter Michaels Augen die Schnitzarbeiten fertig und aufgestellt waren. Hätte Michael vorwiegend Begabung für Malerei gehabt, so hätte doch sicher er die betreffenden Arbeiten geleitet und zur Beaufsichtigung der Schnitzer einen andern hinausgeschickt. Es ergibt sich aus allem Bisherigen bereits mit großer Wahrscheinlichkeit, daß Michaels Talent, abgesehen von der durchaus gesicherten Befähigung, Gesamtentwürfe herzustellen, vor allem auf dem Gebiete der Bildschnitzerei Großes zu leisten imstande war. Das muß auch schon früh bekannt gewesen sein, da man doch gerade ihm den Altar von Gries übertrug, bei dem so gut wie ausschließlich nur Schnitzerei ausgeführt werden sollte. Dies zeigt sich aber auch überzeugend daran, daß die von ihm geleiteten Arbeiten seiner Schnitzergehilfen jene prachtvolle, durch nichts beeinträchtigte Harmonie zeigen, die wir in den Gemälden so vielfach vermissen. Nur gelegentlich kommen unbedeutende Ungleichheiten vor. Der Predellengruppe in Sankt Wolfgang sieht man eine abweichende Art an, noch mehr den Flügelreliefs von Gries. Michael Pacher war ein rastloser Geschäftsmann, aber dabei unzweifelhaft der großartige Meister der Schnitzkunst, der einzelne Teile zu eigener Ausführung erwählte und sie in einer Weise vollendete, die weit und breit Bewunderung erregte. Wie hätten sonst andere, die gleichfalls Meister waren, wie jener Goldschmied Faust in Salzburg, sich ihm unterordnen mögen? So dürfen wir der Kunst Michael Pachers diejenigen Schnitzteile an seinen, leider so wenigen, beglaubigten Werken zuschreiben, die daran das Schönste, Fortgeschrittenste und Tiefste sind. Dieses Ergebnis beruht nicht auf einer vorgefaßten Meinung, sondern dürfte durch alles, was sich beobachten und schließen läßt, genügend gestützt sein. — Es kommen aber noch etliche Umstände hinzu, um Michaels Bedeutung als Schnitzer weiter zu bestätigen. Friedrich Pacher scheint mir nicht einmal als Leiter der Malarbeiten durchweg maßgebend gewesen zu sein. Sein Anteil fällt, wie ich glaube, vorzugsweise auf jene Gruppe von Bildern, die sich nach rein malerischen Gesichtspunkten ausgeführt zeigen, mit landschaftlichen Hintergründen, räumlichen Vertiefungen, schwierigen Perspektiven versehen sind, Dingen, mit denen eine stark naturalistische Auffassung Hand in Hand geht. Dazu kommt ein Kolorit, das gleich andern Merkmalen dieser Bilder seinen Ursprung in den Regeln der älteren Brixener

Schule hat, ihnen gegenüber allerdings einen wesentlichen Fortschritt bedeutet. Wesentlich plastischen Charakter hat die zweite Gruppe, deren Figuren statuarisch aufgestellt sind, wo alle jene malerischen Dinge fehlen, oder durch strengste Stilisierung zum Eindrucke von Reliefs gebracht worden sind. Als Beispiele dienen die Malereien von Innichen, von Sterzing, die Münchener Marienkrönung, die mit der Komposition des Grieser Altares so eng verwandt ist, und andere. Dergleichen hat m. E. Michael Pacher selbst beeinflußt.

In wessen Lehre Michael sich zum Schnitzer herausgebildet hat, läßt sich nicht sagen, wohl aber, daß sehr viele bei ihm gelernt haben. Die Notwendigkeit, bei Ausführung der großen Arbeiten Gehilfen heranzuziehen, hat zur Entstehung eines in aller Deutlichkeit zu beobachtenden Nachwuchses geführt. Zumal ist die Bozener Gegend reich an Schnitzwerken, die den Einfluß der Pacher'schen Richtung beweisen. Man könnte einwenden, daß von den Malwerken gewiß vieles abhanden gekommen und der Einfluß der Pacher'schen Malschule vielleicht ebenso stark oder stärker gewesen sei, als der der Schnitzschule. Dagegen spricht, daß an mehreren uns erhalten gebliebenen späteren Schulwerken auch Malereien sind, so bei den noch zu erwähnenden Altären von Tramin und Heiligenblut. Aber da sieht man sofort, daß das Werke von Leuten sind, die wohl einmal in die Pacher'sche Werkstatt hineingeschaut haben, dann aber ganz ihre eigenen Wege gegangen sind. Von einer unmittelbaren Fortpflanzung und weiteren Entwicklung Pacher'scher Malprinzipien ist an ihnen nichts zu entdecken. Zuzugeben wird nur sein, daß die Brixener und Bozener Malerei sich an dem Hochstande der Pacherwerke selbst emporgerichtet hat. In Bozen und Brixen war dies zunächst getrennt der Fall, im 16. Jahrhundert findet dann wieder eine Annäherung statt. Gleichzeitig gewann aber auch der Einfluß der oberdeutschen Kunst immer mehr an Boden.

Bild 80. Martin Schongauer, Sankta Katharina. (Text Seite 160.)

Was Michael Pacher den von ihm entworfenen Werken in unvergleichlicher Weise zu verleihen wußte, und worin seine größte, in Tirol, ja man möchte sagen im ganzen deutschen Lande damals einzig dastehende Bedeutung beruht, das ist die geniale Art, mit der er die vielfach so verschiedenen Elemente, aus denen jene zusammengesetzt waren, zu herrlicher Harmonie zu verschmelzen verstand! Hilfe leistete dabei der einheitliche Zug der Schnitzarbeit, die ja doch vorzugsweise die Wirkung dieser Schöpfungen im Raume bestimmt. Aber sie hätte nicht genügt ohne den Geist, der das Ganze zu umfassen verstand. Michael fand für seine eigenen Schöpfungen und für die seiner mit Vorsicht ausgesuchten Gehilfen, für Plastik und Malerei die wunderbare Verschmelzung echter, wärmster Lebenswahrheit mit tiefster Poesie, untrüglicher Naturbeobachtung, die ihren Ausdruck in einem gelegentlich bis an äußerste Grenzen gehenden Naturalismus findet, mit inbrünstiger Verehrung idealer Schönheit. Wir sehen Ernst und Heiterkeit, nordische Kraft und südländische Grazie, Würde und Anmut, alles zusammengehalten und bei allen Stilabweichungen zur Einheit gebracht durch gewaltigen, monumentalen Zug, der sich in Form und Gedanke gleich groß äußert. Wir bewundern eine Kunst der Charakterisierung, die Irdisches und Überirdisches, ein jedes nach seiner Weise, tief zu

erfassen und wiederzugeben versteht. Wir vermögen an diese göttlichen Personen zu glauben, sie sind der vollkommene Ausdruck unserer eigenen Empfindungen. In wie hohem Maße dies der Fall ist, beweisen am besten gerade jene Pacherwerke, die in Entstellung oder Verstümmelung auf unsere Zeit gekommen sind. Was ist aus den Malereien von Welsberg geworden, wie arg hat der Altar von Gries gelitten, wie entstellt ist die Salzburger Madonna, wie verstümmelt die Münchener Marienkrönung. Gerade da beweist aber die Kunst, die solche Werke erschuf und entstehen ließ, ihre größte Kraft, weil sie trotz allem noch jetzt einen so unwiderstehlichen Zauber ausüben.

Schauen wir die Figuren im Einzelnen an, so überrascht die minutiöse Ausarbeitung bis in die kleinsten Einzelheiten bei den Gewändern, den kunstgewerblichen Gegenständen, bei den stillebenartigen Zusammenstellungen — man denke etwa an den Altar auf dem Darstellungsbilde von Sankt Wolfgang. Innenräume sowohl wie Straßen und Landschaften sehen wir mit einer Meisterschaft behandelt, die eine Fülle von Einzeldingen bedeutend vorführt. An den menschlichen Figuren welche oft geradezu staunenswerte Bildung der Hände mit ihrem sprechenden Geberdenspiel. Und wie wundervoll, immer verschiedenartig sind die Köpfe individualisiert: die Männer mit ihrem tiefen Ernst, ihrer herzlichen Gutmütigkeit, oder bei den schlechten Charakteren Abbilder unreiner Leidenschaften und doch maßvoll, vom Schönheitsideal beherrscht, ohne wiederum der Naturwahrheit das Geringste zu vergeben. Gerade gegenüber den Leistungen der alten Brixener und Neustifter Schule sind diese Merkmale neu und rühmenswert. Auch jene suchten ihre Vorbilder in den Typen des Volkes, waren aber doch nicht imstande, sich von Übertreibungen und Verzerrungen fernzuhalten. Die Malerei der Pacherwerke hat das echte Leben belauscht, auch die Heiligen sind mit vollem Realismus geschildert, weit mehr noch die Profanfiguren. Wenn sich gleich bei manchen Werken der Einfluß der volksmäßigen Bühnenspiele herausfühlen läßt, so meldet sich doch nur noch hin und wieder ein gröberer Zug, wie etwa bei den Juden, die die Ehebrecherin herbeiführen, dem Fürsten, der mit dem heiligen Wolfgang disputiert. Gelegentlich geht die Charakterisierung geradezu ins Genrehafte, wie bei den Sankt Wolfganger Evangelisten oder bei den Volksfiguren im Hintergrunde der Wolfgangspredigt. Dies alles sind Dinge, an denen Michael nicht persönlich tätigen Anteil hatte, wohl aber den der weitschauenden, klaren, alles beherrschenden Grundidee. Wie hold, vornehm, schlank, die zarten Gesichter durchgeistigt von echter, hingebender Frömmigkeit, sind die Pacher'schen Frauen, wie anmutig kindlich, und doch nicht dem Erdenleben angehörig, die Engelein! So treten uns diese Wesen in den Gemälden entgegen, in feinster Zusammenstellung der Farben, umwoben von auserlesenen Wirkungen des Lichtes und Schattens; gelegentlich sind Probleme gelöst, derengleichen wir erst in viel späteren Zeiten wiederfinden. Ich gedenke zum Beispiel des wunderbaren Halbdunkels in dem Gesichte des Hohenpriesters bei dem Wolfganger Bilde der Beschneidung. Die Kompositionen der Malereien sind nicht immer gleich gut gelungen, aber im Ganzen doch nie so, daß die Bildwirkung dadurch ernstlich gefährdet würde; allermeist aber ist das Gegenteil der Fall. Die formalen und inhaltlichen Eigenschaften der Gemälde würden allein genügen, um diesen ihren kunstgeschichtlichen Rang zu sichern. Wie wunderbar aber steigert sich ihr Wert, wo Michael sie mit den Herrlichkeiten der Schnitzkunst verbündete. Ihre großen, mächtigen Linien, ihre gewaltig ausdrucksvollen Lichter und Schatten, ihre krause Phantastik, schimmernd in geheimnisvoller Glut des Goldglanzes, das alles erhebt, was real scheint, in überwirkliche Höhen, schafft Visionen einer Herrlichkeit, die der Glaube jenseits der Grenze des vergänglichen Erdenlebens dereinst wiederzufinden hofft!

SCHÜLER UND GEHILFEN

Jetzt mag sich unser Blick auf eine Reihe von Kunstwerken richten, die von Männern herrühren, welche ersichtlich Michael's Schüler und Gehilfen gewesen sein müssen. Die sämtlichen hier weiter zu besprechenden Werke gehören Kirchen im südlichen Tirol oder haben ihnen gehört, der gemeinschaftliche Ausgangspunkt ist am wahrscheinlichsten in Bozen zu suchen. Dort hat Pacher, schon weil er den Grieser und den Sankt Michaelaltar herstellen mußte, viele Jahre lang fortwährend sich aufgehalten, und dorthin mußte er auch der Märkte wegen regelmäßig kommen.

Einer dieser Schnitzaltäre schmückt die Kirche des etwas südlich von Bozen gelegenen Dorfes Pinzon. Der Altar ist zweiflügelig und mißt samt seiner Predella gegen 4 m in der Höhe. Seine Bekrönung ist nur teilweise erhalten. Herrlich ist der Mittelschrein, noch ganz in alter, monumentaler, streng bildhauerischer Auffassung und getreu der Art, wie Michael Pacher zu komponieren pflegte. Demgemäß sehen wir eine Dreiteilung. In der Mitte thront die gekrönte Madonna, die das liebliche Kind auf dem Schoße hat, in der Nische hinter ihr halten vier, nur als Halbfiguren sichtbare Engel einen Teppich. Streng steigen rechts und links Fialen empor und trennen je einen schmäleren Raum ab, innerhalb dessen eine Heiligenfigur steht, wir sehen links von der Madonna den heiligen Laurentius, den heiligen Stephanus rechts von ihr, und letzterem gebührt auch dieser Ehrenplatz, weil die Pinzoner Kirche ihm geweiht ist. Über den Häuptern schweben Baldachine, die durchaus architektonisch gedacht sind. Sie haben sich noch eine verhältnismäßig große Formenreinheit bewahrt, die von der sonst so oft zu beobachtenden Wildheit der durcheinander wuchernden Fialen und Bögen wohltuend absticht. In den Flügeln sehen wir über einander je zwei Paare von stehenden Heiligen, die in Relief gegeben sind. Die gemalten Außenseiten zeigen das Martyrium des heiligen Stephanus. Das Mittelstück der Predella fehlt, dagegen sind ihre Flügel noch da, geschmückt mit den Reliefffiguren der heiligen Katharina und Barbara, die an ähnlichen Werken so oft vorkommen, daß man sie fast als typisch ansehen kann. Besonders bei der heiligen Katharina fällt auch ihre große Ähnlichkeit mit der Figur auf einem Flügel des weiterhin zu besprechenden Traminer Altares auf. Hier ist offenbar genau dasselbe Vorbild benutzt worden. Die geschnitzten Baldachinbekrönungen der Flügel zeigen freie, von Architektonik fast ganz losgelöste, reich verflochtene Formen. Wir werden dergleichen Erscheinung auch sonst begegnen. Das gesamte Werk macht einen ruhigen, vollendet vornehmen Eindruck. Alles ist voll feinsten Ebenmaßes, ein abgeklärter Geschmack hat beim Entstehen dieses Altares gewaltet, dabei aber auch ein zartes Gemüt, welches die Feinheit seiner Regungen dem Beschauer in liebenswürdigster Weise, gleichwie unbewußt, fühlbar macht.

Das Münchener Nationalmuseum besitzt einen Schnitzaltar, ⟨Bild 79⟩ der daselbst lange Zeit hindurch als Werk des Michael Pacher bezeichnet worden ist, bis man erkannte, daß man es mit dem Erzeugnis eines Nachfolgers zu tun hatte. Der Altar befand sich bis in die vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts in einer Kapelle der Pfarrkirche von Tramin, kam von da in den Besitz des Münchener Bildhauers Entres, dann in den des Malers Ainmiller, des Inspektors der Münchener Glasmalereianstalt, darauf gelangte das Werk endgiltig in das Museum. Dieses besitzt an ihm das wertvollste und anmutigste seiner aus Tirol überkommenen mittelalterlichen Stücke. Im Schreine sehen wir Maria und Joseph, wie sie das zwischen ihnen auf dem Mantel der Mutter liegende Kindlein verehren, während liebliche Engel sich zu gleichem Zwecke in dem Stalle versammelt haben. Über die niedere Mauer schauen in der Mitte Ochs und Esel herein, zu den Seiten je einer

der Hirten, die ihre Verehrung darbringen, während man im Hintergrunde die heiligen drei Könige mit ihrem Gefolge heranreiten sieht. In den Lüften schweben frei hängend reizende Engel, ein kleiner Chor in der Mitte stimmt den Lobgesang an. Auf den Flügeln sehen wir links Sankta Katharina, der Heiligen rechts fehlt ein Attribut, wahrscheinlich ist es wieder Sankta Barbara. Während diese Figuren in flachem Relief geschnitzt sind, enthält die Predella eine rund gearbeitete Darstellung der Beweinung des Leichnams Christi. Reiche Baldachine bekrönen sämtliche Innenteile, mit Ausnahme der inneren gemalten Flächen der Predellenflügel. Auf letzteren steht rechts ein heiliger Bischof mit einem Kirchenmodelle, links ein solcher, der einen Schuh in der Hand hält. Es ist Vigilius. Dieser wurde am 26. Juni des Jahres 400 zu Mortaso im Rendenatale ⟨in Süd-Tirol⟩ von den heidnischen Einwohnern mit einem Holzschuh erschlagen, weil er ein Bild des Saturn zerstört hatte. Die ebenfalls bemalten Außenseiten der Predellenflügel zeigen links Sankt Johannes den Täufer, rechts den zottigen, gekrönten, mit einem Blättergürtel umwundenen Sankt Onuphrius. Die Legende erzählt von ihm, er sei ein Eremit gewesen, der, fern von allen Menschen, sechzig Jahre lang in der thebaischen Wüste lebte. Er kleidete sich mit Blättern, und sein Haar und Bart wuchsen und verwilderten. Als er sich nicht mehr selbst ernähren konnte, lebte er doch noch dreißig Jahre, während ein Engel ihm Brot vom Himmel brachte. Eben als Onuphrius sterben sollte, kam der Abt Paphnutius in jene Gegend, fand ihn und ward Zeuge, wie die Seele des Heiligen gleich einer weißen Taube gen Himmel entschwebte. Die Tiere der Wüste aber betrauerten ihn, und zwei Löwen scharrten mit ihren Tatzen für ihn ein Grab. — Die Außenseiten der Flügel des Altarschreines zeigen je eine gemalte Gruppe von Heiligen, vor einem Brokatteppich auf buntem Fliesenfußboden stehend, nämlich rechts die heilige Anna selbdritt, links die heilige Julitta mit ihrem Söhnchen Quiriacus, die letzteren beiden als Patrone der Kirche von Tramin. Dieser in Tirol allein angehörig, kommen sie auf keinem anderen dortigen Kunstwerke vor. Das bekrönende Maßwerk ist nicht wie im Innern des Schreines geschnitzt, sondern gemalt. In der Komposition weicht der Traminer Altar von den Werken Pachers und seiner früheren Nachfolger charakteristisch dadurch ab, daß hier das Prinzip der Dreiteilung des Mittelschreines verlassen, oder mindestens nur noch entfernt angedeutet ist. Statt der sonst üblichen, ganz bildhauerisch gedachten, monumentalen Aufstellung einer mittleren Figur oder Gruppe zwischen zwei Heiligen, sehen wir hier ein nach malerischen Grundsätzen entworfenes Relief, welches von fast völlig runder Herausarbeitung des Vordergrundes stufenweise bis zu kleinen in Flachrelief gegebenen Gruppen des Hintergrundes übergeht. Damit aber ist erfolgreich eine gemäldeartige Wirkung angestrebt und der Schein beträchtlicher räumlicher Vertiefung erreicht. Ähnliches ist bei der Pietà in der Predella der Fall. Dagegen finden wir bei den Flügelreliefs das alte Herkommen festgehalten. Es ist nicht zu bestreiten, daß zwischen dem Mittelfelde und den Flügeln ein stilistischer Gegensatz besteht. Er gibt sich in der rein monumentalen, streng dekorativen Auffassung der beiden heiligen Frauen kund, die den alten Typen noch nahe stehen. Wenigstens für die eine von beiden vermag ich auch die künstlerische Herkunft nachzuweisen: die heilige Katharina ist offenbar nach einem Vorbilde gezeichnet, das von Martin Schongauers Kupferstich der heiligen Katharina ⟨Bild 80⟩ engstens abhängig war. Gegen die Annahme der direkten Entlehnung scheinen mir die bei aller Ähnlichkeit doch wiederum vorhandenen leichten Abweichungen zu sprechen. Für die heilige Barbara ist mir ein Vorbild bisher nicht bekannt. Daß die beiden geschnitzten Flügelfiguren von demselben Künstler herrühren sollten wie das Mittelfeld, glaube ich nicht. In dem Altare sind bildhauerische wie malerische Wirkungen mit gleicher Kunstfertigkeit erreicht, feierliche, altertümliche

Töne ebenso innig angeschlagen wie volkstümliche und heitere. Glauben wir beim Anblicke der beiden heiligen Frauen ernste Hymnen zu hören, so klingt es uns aus dem Mittelfelde entgegen wie freundliche alte Volkslieder — wie die schlichten Weisen, die die Hirten bei den Krippenspielen anstimmten, wenn sie kamen, das Jesuskind zu verehren, und wenn in ihre rauhen, treuherzigen Gesänge sich das jubelnde Halleluja der Engel mischte. Merkwürdig ist wieder die Verschiedenheit der geschnitzten Baldachine. Sie sind alle äußerst reich und phantastisch gezeichnet, aber es ist ein Merkmal, dem wir auch bei andern tiroler Schnitzaltären des beginnenden 16. Jahrhunderts begegnen, daß die Künstler bei den Mittelschreinen eine Zeit lang an den alten architektonischen Formen mit den Kielbögen und Fialen festzuhalten versuchten, während auf den Flügeln gleichzeitig schon die größte Freiheit und Ungebundenheit der Linien herrschte. — Von demselben Meister, der den Traminer Altar angefertigt hat, stammen, wie der Vergleich unzweideutig ergibt, noch zwei andere Figuren. Eine in der Sammlung Figdor in Wien ist eine knieende Madonna, welche mit jener des Traminer Altars die größte Ähnlichkeit besitzt. Die Figur stammt aus Saltaus im Passeiertal; der dazu gehörige Sankt Joseph soll sich in der Sammlung Thiem in San Remo befinden. Eine zweite Figur, die einer stehenden weiblichen Heiligen im Ferdinandeum ⟨Bild 81⟩, ist aus Pfalzen im Pustertal. Sie zeigt in allen wesentlichen Zügen Übereinstimmung mit der Relieffigur am rechten Flügel des Traminer Altars. Da ihr die linke Hand fehlt, die vielleicht das Attribut gehalten hat, so ist auch bei ihr die Feststellung der Persönlichkeit nicht möglich.

Bild 81. Innsbruck, Ferdinandeum, Heiligenfigur. ⟨Text nebenstehend.⟩

Photogr. Hesse, Innsbruck.

Fragen wir nach der Herstellungszeit des Tramin-Münchener Altars, so kommt uns der Umstand zu Hilfe, daß ein anderes mit ihm aufs engste verwandtes Schnitzwerk inschriftlich datiert ist. Dies ist ein in der Marienkapelle der Franziskanerkirche zu Bozen stehender Altar, dessen Mittelschrein wie in München die Darstellung der heiligen Nacht zeigt. Einige Einzelheiten weichen ab; es fehlen die Engel und auch die Hirten, Ochs und Esel sind als sehr kleine Figürchen ins Innere des Stalles gebracht. Aber die Anlage dieses Bauwerkes ist überaus ähnlich; auch beim Bozener Werke blickt man aus ihm in die Ferne hinaus, wo die Weisen mit ihren Scharen nahen; es wiederholt sich also genau die Abstufung der einzelnen Gründe, wie beim Münchener Altar, dieselbe räumliche Vertiefung und gemäldeartige Wirkung. Endlich kommt dazu, daß, wenn auch Sankt Joseph etwas anders gestaltet ist, doch die Madonna in Bozen mit der Münchener die äußerste Ähnlichkeit hat ⟨mit dem einzigen bedeutenderen Unterschiede, daß sie die zum Gebet aneinander gelegten Hände nach oben statt nach unten hält⟩. Genau wiederholt sich auch die Lage des Kindes auf dem über den Boden gebreiteten Mantel Mariä, dessen Saum aus dem Bilde heraus über den ornamentierten flachen Sockel herunterhängt. Mehrere Dinge aber geben den beiden Altären, wenn sie aufgeklappt sind, doch ein recht verschiedenes Aussehen. Beim Bozener sind die Flügel zwar auch mit Reliefs geschmückt, aber wir sehen hier keine Einzelfiguren, sondern je zwei Szenen der heiligen Geschichte: links oben die Verkündigung, unten die Darstellung im Tempel, rechts oben die Beschneidung, unten den Marientod, letzteren in der nicht

seltenen Auffassung, daß die Madonna stehend, von Sankt Johannes gehalten, stirbt. Links kniet Sankt Peter, rechts der typische lesende Apostel. Bei diesen Bildern ist rein plastische Wirkung festgehalten, die gemäldeartige vermieden. Die Kompositionen sind im Verhältnisse zu den kleinen Räumen zum Teil allzu sehr überfüllt. Sehr reich, etwas unruhig sind die geschnitzten Baldachine, die stark an jene bei den Flügeln des Münchener Altars erinnern. Dasselbe ist auch bei den in Relief ausgeführten Flügeln der Bozener Predella der Fall, von denen jeder eine stehende Figur zeigt, nämlich links Sankt Johannes den Täufer, rechts den Evangelisten. ‹Der Mittelteil der Predella fehlt.› Die Behandlung der ornamentalen Elemente beim Mittelschrein ist durchaus anders als in München. Der Baldachin verläuft nicht wie dort geradlinig, sondern bildet drei tief eingebogene Nischen von voller und schöner Schattenwirkung. Die großen Linien der vorderen Kielbögen bringen Ruhe in den Reichtum und retten gleichzeitig das architektonische Prinzip, das somit auch hier gegenüber den Flügeln festgehalten ist. Was aber den Eindruck ganz wesentlich bestimmt, ist die große rundbogige Einrahmung des ganzen Bildes. Sie ist gleichsam ein reiches Portal; das Gewände ist mit graziös aufsteigenden Ranken belebt, innerhalb deren feingeschnitzte Figürchen aufsteigen; die obersten folgen in ihrer Stellung der Rundung des Bogens. Es sind die Vorfahren Christi, die wir hier antreffen. Haben wir denn dergleichen nicht schon früher gesehen? Die Sache scheint uns merkwürdig bekannt. Und siehe da, jetzt erinnern wir uns, daß auch die Einrahmung der Predella wie auch des großen Mittelschreines am Altare von Sankt Wolfgang genau entsprechende Ranken mit darin aufsteigenden kleinen Gestalten zeigt. Und am gleichen Altar hat auch das Gemälde des Marientodes eine rundbogige, portalartige Einrahmung mit Statuen einzelner Vorfahren Christi. So sehen wir, wie der Künstler des Bozener Altars Gedanken übernommen hat, die der Pacherkreis bereits verwandt, und die er, wie wir erkannt haben, gerade der oberdeutschen und flandrischen Kunst entlehnt hat.

Der Bozener Altar führt uns in eine Zeit, die nur sehr kurz jenseits der Lebensepoche Michael Pachers liegt. Die Inschrift auf der Rückseite des Werkes lautet ‹nach Messmer in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1858›: »Anno dñi 1500 tempore Fr. Ludovici Stolz Guardiani positum est hoc opus«, »Im Jahre des Herrn 1500 zur Zeit des Guardians Fr. Ludwig Stolz ist dies Werk aufgestellt worden«. Zugegeben, daß der Bozener Altar in einigen Zügen vielleicht um ein Geringes älter ist als der Münchener, so kann doch dieser keineswegs erheblich später entstanden sein, ist vielmehr sicher fast gleichaltrig.

Zusammen mit diesen Werken betrachten wir noch einen vierten Schnitzaltar, auf den Semper besonders aufmerksam gemacht hat. Das Stück befindet sich in der Kirche zu Heiligenblut. Es ist sehr stattlich, 10,60 m hoch, und besitzt sowohl am Schrein als an der Predella je vier Flügel. Im Mittelfelde zeigt der Altar die Krönung Mariä zwischen den stehenden Figuren des heiligen Vinzenz und Petrus, von ihnen getrennt durch Pfeiler, die mit Figürchen besetzt sind. Ein reich gezeichneter, phantastisch architektonischer Baldachin bekrönt die Mitte. An den Innenseiten der Flügel sieht man vier biblische Szenen, nämlich links die Geburt Christi und die Auferstehung, rechts die Anbetung der Weisen und die Himmelfahrt. Außerdem zeigen die Flügel noch Ereignisse aus dem Leben des heiligen Vinzenz, die Gestalten der Kirchenväter, der Evangelisten und anderer Heiligen, alles in Malereien, deren Betrachtung zu weit führen würde, weil wir dadurch zur Erörterung von nicht unmittelbar zu unserem Thema gehörigen Zweifelfragen kämen. Die Erhöhung, auf welcher die Gruppe der Marienkrönung aufgestellt ist, bildet nicht, wie sonst immer, einen geschlossenen Kasten, sondern wir sehen sie offen und in ihr ‹also nicht etwa in der Predella, wie in anderen Beschreibungen des Kunst-

werkes irrtümlich angegeben ist) den schlummernden Jesse, aus welchem Christi Stammbaum emporwächst. Dieser beginnt sofort sich zu verästeln, bildet mit seinem üppigen Gezweige zunächst den Baldachin über der Jesse-Figur und geht dann rechts und links aus dem Rahmen hinaus, um nun zarte verschlungene Äste emporzusenden, die beide Seiten des Mittelschreines einrahmen und oben einen Rundbogen bilden. In dem Geäste steigen zwölf kleine Figuren von Vorfahren Christi empor. Die Darstellung des Stammes Jesse ist der mittelalterlichen Kunst überhaupt wohl vertraut. Als Umrahmung findet sie sich zum Beispiel auch bei dem von 1510 stammenden Altar der Kapelle zu Flaurling im oberen Inntale. Aber es ist, worauf schon oben hingewiesen wurde, wohl zu bemerken, daß dieselbe Szene auch im fernen Niederdeutschland und in Vlamland vorkommt, und daß beispielsweise der Altar der sieben Schmerzen Mariä in Calcar, sowie Altäre in Xanten und in verschiedenen Kirchen Belgiens dasselbe Motiv zeigen. — Beim Heiligenbluter Altare bildet der Bogen wieder eine Art von Portal vor der Darstellung des Mittelschreines, genau so, wie wirs in der Bozener Franziskanerkirche beobachteten, wobei schon auf die Quellen dieses prächtigen Dekorationsmotives hingewiesen wurde. Nur ist die Komposition in Heiligenblut, weil daselbst Jesse mit hereingezogen worden ist, noch fester, auch besser erklärt. Sehr hübsch sind in Heiligenblut die Zwickel, die von dem Halbkreisbogen und der viereckigen Umrahmung des Schreines oben gebildet werden, mit den Reliefiguren der Verkündigung ausgefüllt, während der Bozener Altar an der gleichen Stelle nur etwas indifferentes Rankenwerk zeigt. Neben der Madonna schwebt in den Lüften die kleine Gestalt des Jesuskindes, das Kreuz in den Händen haltend. Wir begegneten demselben Motive schon bei dem Verkündigungsgemälde in Neustift und am Flügelrelief des Altars von Gries und haben bei der Gelegenheit genauer darüber gesprochen. In der Kürze sei noch erwähnt, daß dem Heiligenbluter Altar auch seine Bekrönung erhalten geblieben ist, welche die andern verloren haben; auch beim Pinzoner schien sie uns wenigstens nicht mehr ganz im alten Zustande zu sein. Beim Altare von Heiligenblut sehen wir die Bekrönung in Gestalt von drei luftig aufsteigenden Türmen gezeichnet, die nicht wenig an jene von Sankt Wolfgang erinnern. Als Figuren befinden sich zwischen dem Maßwerke verteilt unten der mit Dornen gekrönte Heiland zwischen Sankt Stephanus und Laurentius, oben ein Engel, der Werkzeuge der Passion in den Händen hält, neben ihm stehen zwei kleine Engel. Von der stattlichen vierflügeligen Predella ist der Mittelteil leider durch den späteren Anbau eines Tabernakels verdorben. Die äußeren Ecken der Predella zeigen die in Hohlkehlen aufgestellten Figuren des heiligen Georg und heiligen Eustachius. Diesen beiden entsprechen an den Außenkanten des Mittelschreines die je 1,30 m hohen Statuen des heiligen Florian und Sebastian, beide in ritterlicher Kleidung. Schon die bloße Beschreibung wird daran erinnern, daß dies Motiv am Altar von Sankt Wolfgang genau ebenso benutzt worden ist. Die Eckfiguren sind wie dort nur zu sehen, wenn der Schrein vollständig geschlossen ist. Während die Rückseite des Mittelkastens die Figur des heiligen Vinzenz zeigt, zu dessen einer Seite Sankt Peter steht, zur andern Sankt Briccius, jener, der zu seiner Zeit die kostbare Reliquie des heiligen Blutes vom Morgenlande mitgebracht hat, sieht man an der Rückseite der Predella die Darstellung der Sippe Christi. Letzteres Bild erinnert lebhaft an die 1520 entstandene Darstellung der heiligen Sippe des Niederländers Jan van Scorel in der Kirche von Obervellach in Kärnthen. Wir werden derselben Jahreszahl gleich wieder begegnen. — Kehren wir zur Betrachtung des Mittelschreines zurück, so erwacht sofort die Erinnerung, daß die bildliche Darstellung genau nach dem Schema der Pacheraltäre komponiert ist. Als ältestes Beispiel lernten wir den Altar von Gries kennen. Vergleichen wir den Heiligenbluter mit ihm, so zeigt sich ohne weiteres die

Abhängigkeit — die Madonna, von Gottvater und Jesus gekrönt, wie wirs auch auf dem noch älteren Gemälde der Münchener Pinakothek gesehen haben. Wir waren imstande, dies letztere Bild in einer Weise zu rekonstruieren, die den nächsten Zusammenhang mit dem Grieser Werke ergab. Demgemäß sind auch in Heiligenblut die Pfeiler rechts und links wenigstens oben mit musizierenden Engeln besetzt. So große Feierlichkeit schwebt über der Mittelgruppe wie über den beiden stehenden Heiligen, daß die bunten Linien des Baldachins fast nicht recht dazu passen wollen, aber doch zeigt sich hier im Charakter des Ganzen deutlich der weichere Stil einer späteren Entstehungszeit. Immerhin hat der Künstler noch sehr wohl mit den Rezepten der Pacherschule Bescheid gewußt. Er zeigt sich bemüht um die Erreichung der für jene eigentümlichen großen Licht- und Schattenwirkungen und scheut sich nicht, kräftig zuzupacken und jene tiefen Unterhöhlungen in der Schnitzerei wenigstens zu versuchen, die den Pacheraltären, vor allem dem Sankt Wolfganger, so großartige Wirkung verleihen. Auch das alte Motiv sehen wir, wie der Mantel Mariä über den Bildrand hinüberhängt, auch wie Engel im Hintergrunde einen Teppich emporhalten. Rechnen wir dies alles zusammen, vergessen auch die Einrahmung mit den Ranken und Figürchen nicht, die Eckstatuen in ritterlicher Gestalt so wenig wie den Baldachin, der doch schließlich nichts ist als eine etwas reichere Variante jener, die wir beispielsweise schon bei den Nürnberger Gemälden trafen, und zu denen, wie wir sahen, der Meister E. S. das Thema angegeben hatte, so ergibt sich, daß der Künstler des Heiligenbluter Altares der Pacherschule mindestens sehr nahe gestanden hat, wenn er nicht, wie höchst wahrscheinlich, in Michaels Werkstatt selbst tätig gewesen ist. Aber freilich darüber war Zeit vergangen. Die Kirche von Heiligenblut ist erst 1491 geweiht worden, auf die endgiltige Fertigstellung ihres Altars aber hat sie noch lange warten müssen. Auf der Rückseite finden sich in demselben Charakter, der auch die Unterschriften der daselbst befindlichen, ziemlich mittelwertigen Malereien zeigen, folgende Worte: »Andere jahr andere war. Schpricht Wolfgang Maller etc. ⟨sic!⟩ der hat das werch volendt. Anno domini Mc°c°c°c°c°xx jar.« Aus dieser Inschrift geht nur hervor, daß der Heiligenbluter Altar 1520 vollendet wurde, aber nicht, wann er angefangen worden ist. Wir haben Grund, diesen Zeitpunkt mit Rücksicht schon auf die erörterten Berührungspunkte mit den Werken der Pacherschule, besonders auch wegen der nahen Verwandtschaft mit dem von 1500 datierten Bozener Altar, als wesentlich früher anzunehmen. Keiner der Hauptzüge deutet über die ersten Anfangsjahre des 16. Jahrhunderts hinaus, wohl aber liegt der Gedanke nahe, daß der Entwurf für das Werk, da die Kirche doch seit 1491 eines Altares bedurfte, schon damals angefertigt sein möchte. Die große Ähnlichkeit mit der Komposition des Grieser Altares aber macht sehr wahrscheinlich, daß dieser Entwurf noch in der Pacherwerkstatt unter den Augen des Meisters oder gar von ihm selbst angefertigt ist. Die Ausführung ist dann freilich noch verzögert worden, muß aber, wenigstens im großen Ganzen, zu einer Zeit erledigt gewesen sein, als die Gotik noch ungestört waltete. Immerhin waren Einzelheiten noch unfertig; und um endlich mit der Herstellung des Altares gänzlich ins Reine zu kommen, mußte der in der Inschrift genannte »Maler« Wolfgang eingreifen, der das Werk dann 1520, im Entstehungsjahre der Scorel'schen heiligen Sippe, glücklich vollendet hat. Zu der Zeit aber war der gotische Stil schon altmodisch geworden, die Renaissance fing an sich geltend zu machen. Als Wolfgang sich den vielleicht schon vor dem Beginn der neunziger Jahre entworfenen, noch im alten Stil ausgearbeiteten Altar ansah, sprach er: »Andre Jahr, andre War,« wie die Zeit sich ändert, so ändern sich die Dinge — andere Zeiten, andere Sitten. Das nach seiner Auffassung rückständige Werk vollendete er durch Hinzufügung einer Anzahl von Renaissance-Ornamenten. Diese sind die über der Madonna schwebende Taube, die darüber befindlichen in den Lüften musizierenden Englein,

ferner jene beiden Putten, die den Mantelsaum der Madonna halten. Rechts und links von der Hauptgruppe brachte er auch die Pfeiler zur Vollendung, von denen nur die oberen Teile fertig waren. Auf plumpe Sockel, die in unschöner Art durchkreuzt sind, stellte er rechts einen Heiligen, links einen Ritter, welcher letztere schon durch sein Kostüm als eine Erscheinung von etwa 1520 gekennzeichnet ist. Nicht unmöglich wäre schließlich, daß Wolfgang auch an den Köpfen der Hauptgruppe Änderungen vorgenommen hätte. Sowohl der Kopf Christi als besonders Mariä machen den Eindruck der Spätzeit, während jener Gottvaters den altertümlichen Charakter bewahrt hat. Was man unter der Bezeichnung »Maler« in jenen Zeiten zu verstehen hat, haben wir bei der Untersuchung von Michael Pachers Tätigkeit bereits gesehen. Auch Wolfgang ist ein Maler gewesen, der Werke verschiedener Gattung lieferte — das deutet schon in der Inschrift das etc. an. Man hat daher ohne weiteres das Recht, die eben bezeichneten Schnitzarbeiten auf seine Rechnung zu setzen. Über seine Persönlichkeit sind wir durch Sempers Untersuchungen aufgeklärt. Er hieß in Wirklichkeit Wolfgang Asslinger und ist nachweisbar als Einwohner von Bozen, wo er urkundlich zwischen 1517 und 1531 genannt wird. In dieser Zeit wohnte er als Meßner der Pfarrkirche in der Fleischgasse. Als Künstler war er, wie seine »Vollendung« des Heiligenbluter Altares beweist, ein Anhänger der Renaissance, dessen Leistungen nicht eben ersten Ranges waren. Davon, wie alt er 1520 war, haben wir keine Vorstellung, sind also auch nicht imstande zu sagen, wie weit die Zeit seiner Vorbildung noch in die der Gotik zurückgereicht haben mag. Hätte er, wie Semper meint, den Heiligenbluter Altar, von dem für uns hier vorzugsweise das Mittelstück in Frage kommt, überhaupt ausgeführt, womöglich auch schon selbst entworfen, so ist nicht einzusehen, warum er ausdrücklich nur sagt, daß er das Werk »vollendet« habe. Was doch nach gewöhnlichem Sprachgebrauch nichts anderes besagt, als Wolfgang habe eine Arbeit zu Ende geführt, die von einem andern begonnen war. Freilich auch die Inschriften auf dem Taufbilde zu Freising und auf dem Altar von Sankt Wolfgang sprechen vom complere, vom Vollenden, beide betonen aber ausdrücklich zugleich die Arbeit des dort genannten Künstlers an dem ganzen Werke. Ähnliche Inschriften kommen noch oft vor. So verzeichnet auch der Maler Raphon von Eimbeck an einem seiner Werke, es sei von ihm completum et fabricatum, also hergestellt und ganz zu Ende gebracht. Ein klassisches Beispiel derartiger Inschriften aber ist jene des Genter Altares, welche berichtet, Hubert von Eyck, der größte, der jemals gefunden wurde, habe das Werk begonnen, der Bruder Johannes aber, an Kunst ihm nachstehend, habe es zu Ende geführt. Zahlreiche andere Künstlerinschriften beschränken sich auf das complere, aber in keinem dieser Fälle ist für uns die Möglichkeit gegeben, daraus zu schließen, daß der Künstler, der dies schrieb, mehr getan habe, als dem Werke zum letzten Abschlusse zu verhelfen. Mag sein, daß er dabei oft derjenige war, welcher der Arbeit der von ihm beschäftigten Gehilfen die letzten Drücker aufsetzte, der als spiritus rector gewaltet hat, aber das ist gewiß ganz verschieden, und es ist heute unmöglich, aus so einem allgemeinen Ausdrucke wie »volendt« eine Regel allgemeiner Art abzuleiten. So hat Wolfgang Asslinger durch den Ausdruck volendt, vor allem aber durch die abstechende Art der jüngsten Teile, die den älteren unvermittelt gegenüberstehen, der Sicherheit keine ausreichende Rechtfertigung gegeben, mit der Semper ihn für den Meister des ganzen Werkes erklärt. Und dadurch ist es nach meiner Meinung auch weiter unmöglich, sich der Semper'schen Behauptung anzuschließen, die demselben Asslinger nun gleich noch mehr Schnitzaltäre verwandter Art zuschreibt, also außer dem Heiligenbluter den von Tramin, von Bozen, von Pinzon und andere. Abweichend von dieser Auffassung bin ich der Ansicht, daß überhaupt nicht ein einzelner diese Altäre alle entworfen hat. Ich halte denjenigen, der die Weihnachtsszenen des Bozener und

Traminer Altares erfunden hat, für einen anderen als jenen, welcher der Urheber der ganz bildhauerisch empfundenen von Pinzon, Saubach, Sankt Valentin, Heiligenblut und mit diesen verwandten Altäre ist. Die Wiederkehr gleichartiger Elemente, wie des dekorativen Bogens in Bozen und Heiligenblut, erklärt sich aus dem gemeinsamen Schulzusammenhange. Außerdem glaube ich, daß die mit Schnitzereien geschmückten Flügel allermeist von anderer Hand als die Mittelstücke und wohl überwiegend Gehilfenarbeit sind.

Wenn somit die Autoren dieser schönen Schnitzaltäre persönlich unbekannt bleiben müssen, so haben wir uns damit zu trösten, daß das gleiche Schicksal zahllosen wackeren Künstlern des Mittelalters zuteil geworden ist. Nur soviel darf man als sicher annehmen, daß jene in der Pacher'schen Schule, jedenfalls noch unter persönlichem Einflusse des Meisters ausgebildet worden sind und wahrscheinlich bei Michaels Lieferungen für Bozen und Umgegend vorzugsweise beteiligt waren. In diesem Bezirke sind sie dann geblieben, wobei sie gelegentlich umfangreichere Arbeiten auch in etwas weitere Entfernungen zu liefern hatten. Als zu dieser Gruppe gehörig können noch verschiedene Werke nachgewiesen werden. So der wieder stark an den Altar von Gries erinnernde zu Sankta Magdalena in Dreikirchen; der um 1500 entstandene Altar von Sankt Johann im Dorf bei Bozen; jener der Vigiliuskirche bei Seis, ebenso der von Sankt Valentin im Vilnößtal, der von Saubach bei Barbian; etwas späterer Zeit gehören unter andern die Altäre von Sankt Jakob in Vilnöß, der 1516 datierte von Weißenbach bei Taufers, jener der Julianakirche bei Vigo im Fassatal, datiert 1517 und andere, auf die näher einzugehen zu weit führen würde. Eine genaue Aufzählung aller dieser südtirolischen Altäre aus der zweiten Hälfte des 15. und dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts findet man bei Semper von Seite 310 an. — Da an dieser Stelle des Aßlinger gedacht wurde, so seien auch einige andere Bozener Künstler nicht vergessen. Nur wenige mögen hier herausgegriffen werden. Im ganzen sind zwischen 1475 und 1542 dreiundzwanzig Maler und Bildschnitzer urkundlich daselbst beglaubigt. Zu ihnen gehören: der am Anfange des neuen Jahrhunderts nachweisbare Niklas Polack; der Maler und Bildschnitzer Lukas Alber ⟨in Urkunden von 1512—1514⟩; der Bildschnitzer Meister Peter ⟨1511—1512⟩, der an dem Flügelaltar von Haßlach zwei jetzt im Bozener Museum befindliche Reliefs mit weiblichen Heiligen angefertigt hat; Sylvester Miller ⟨1506—1520⟩, der 1507 einen in der Bozener Pfarrkirche aufgestellten Altar für die Bruderschaft der Wundärzte, Barbiere und Bader daselbst ausführen mußte; endlich der Bildschnitzer Joseph Feiß ⟨1517—1521⟩. — Ob der zwischen 1523 und 1529 vorkommende Maler Peter, der gleichzeitig Zöllner am Eisack war, mit dem zuvor erwähnten identisch gewesen, bleibe dahingestellt. Auch er ist ein Beispiel jener dortigen Künstler, die neben ihrer Muse noch anderes im Sinne hatten, woraus vielleicht zu folgern ist, daß die Kunst auf ihrem Suchen nach Brot auch damals schon nicht durchweg mit Finderglück gesegnet war. Die Zöllnerstelle bot gewiß immerhin nicht die schlechtesten Einnahmen, und Peter war damit wahrscheinlich besser daran als sein Kollege Aßlinger, der mit dem Meßnerposten zufrieden sein mußte. Damit war nicht weit zu kommen, und der Kunst nahm wiederum das Meßneramt viel Zeit und Bewegungsfreiheit fort. — Auf die Personen und Werke der Nachfolger Michael Pachers und seiner Schule noch weiter einzugehen, würde die Aufgabe dieses Buches überschreiten.

ZUM BESCHLUSS

»Verachtet mir die Meister nicht und ehret ihre Kunst,« so tönt, getragen von herrlichen Akkorden, Richard Wagners mahnendes Wort. Auch Michael Pacher von Bruneck war ein Meister, den Gott mit edelstem Geiste und Gaben begnadet hatte. Sein Genius riß jene mit fort, die stolz von sich sagen durften, daß sie die Seinen waren, die Anverwandten seiner Sippe und seiner Kunst. In den kunstvollendeten Werken, die er schuf und erstehen ließ, glüht und leuchtet das Feuer christlicher Glaubensbegeisterung am Ende des Mittelalters so hell und rein, wie nur in frühen schönen Zeiten deutscher Vergangenheit. Sein Andenken als eines wahrhaft Großen soll in Ehren bleiben. Denn er war unser.

NACHTRAG ZU DEN SEITEN 6, 36 UND 155 ff.

Nachdem die Drucklegung dieses Buches bereits so weit vorgeschritten war, daß sich Einschaltungen in den Text nicht mehr vornehmen ließen, erschien im Jahrgange 1912 der Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung eine Studie von Ignaz Zibermayr, »Michael Pachers Vertrag über die Anfertigung des Altars in der Kirche von Sankt Wolfgang«. Dem Verfasser ist es gelungen, im Landesarchive zu Linz das Original der für die Anfertigung und Lieferung jenes Werkes aufgestellten Urkunde zu entdecken. Er hält sie für die im Besitze des Abtes von Mondsee verbliebene Ausfertigung; hieran glaube ich nicht, weil doch diese die Unterschrift Michael Pachers tragen müßte. Diesem gehörte also die Urkunde. Etwa ein Wegweiser zu weiteren Funden? Sie ist auf Papier von einer Hand hinter einander fort geschrieben, ist 30×22 cm groß und trägt unten das Siegel des Klosters Mondsee, darstellend den Erzengel Michael, der mit seiner Lanze den Drachen bekämpft. Ein Siegel Michael Pachers kennen wir nicht; die Vertragsurkunde für den Altar von Gries, welche am 27. Mai 1471 verfaßt ist, war gleichfalls das für ihn ausgefertigte Exemplar.

Die Urkunde für den Sankt Wolfganger Altar ist am 13. Dezember 1471, also nur unbedeutend später als jene ausgestellt und lautet folgendermaßen:

»Vermerchkt dy abred und das geding der tafel gen sannd Wolfgang ze machen, so beschehen ist zwischen des erwirding und geistlichen heren heren Benedicten abbt zw Mannsee und seines convents daselbs und maister Micheln maler von Prawnegk an sand Lucientag im LXXI° iare.

Item von erst ist zw merken, daß dy tafel soll gemacht werden nach dem ausczug und visierung, als er uns dy hat zwbracht gen Mannsee als vil das gesein mag hoch halben.

Item der sarich sol innen vergolt sein darzw dy pildung Marie mit dem chindlein siczund, Joseph und dy drey kunig mit dem opfer, und ob dy den sarich nicht fulten, so sol er mer pild oder wappner machen alles vergolt.

Item das corpus sol sein dy chronung Marie mit engeln und gulden tuechern nach dem chostlichstem und pesten, so er das gemachen mag.

Item zw ainer seyten sand Wolfgang mit innfel, stab, kirichen und hacken, zw der andern sand Benedict in aim birret mit stab und mit ainem glas, gancz vergolt und versilbert nach notturft.

Item aussen zw den seyten der tafel sullen steen sand Florian und sand Jorig, guet wappner versilbert und vergolt nach notturft.

Item dy innern flug der tafel sullen sein guet gemall, dy veldung vergult und mit wintpergen und vial, yede mit vier materien.

Item dy andern auch vergolt und guet gemal als vor.

Item die ausern flug, so dy tafel zw ist, sullen sein guet gemal von varben und dy illuminirung vergolt, dy materi von sand Wolfgang.

Item dy pild oberhalb des corpus schullen sein nach der aufzaichnung des auszugs, gevast mit vergolter illuminirung.

Item so dy tafel beraitt wird, sol er uns dy antwurten gen Oberhall auf sein zerung und darnach mit seinen leib auf unser zerung und wagnuss gen Prawnaw, von dann sullen wir im dy antwurten gen sand Wolfgang auf unser chost und zerung, was aber auf dem weg zebrochen wurd, sol er widerumb gancz machen.

Item zw sand Wolfgang, so er dy tafel ausweraitt und aufseczt, sullen wir im pfrundt und eysenzeug zw aufseczung der tafel geben und raichen, auch laden, ober der durftig wurd.

Item das geding ist gemacht auf zwelifhundert ungrisch gulden oder ducaten oder dafur munss, wie dan der gulden gilt.

Item ob dy tafel des gelts nicht werd oder etwas hinuber pesser wurd und wir uns unteinander nicht vertragen mochten, so sullen paid tail darzw geleich weridlewt geben, dy sach zw entschaiden.

Item es ist namlich geredt worden, das dy tafel nicht scholl hoher gemacht werden dann auf die XII hundert hungrisch gulden getreulich und angevar.

Item daran haben wir im geben funczigk hungarisch gulden und ducaten.

Item so er gelts bedarf, sol er uns schiken albeg ain quittung.

Item es sol auch maister Michel uns versorgnuss thun mit gueten lewten umb das gelt, so wir im an der bemelten tafel raichen, dy weil er dy ausberaitten ist, desgeleichen so dy tafel berait und geantburt ist, ob wir im dy benannt sum gelts nicht berait zalen, sol er von uns auch versagt werden nach notturft mit geschrift-licher kuntschafft. ⟨Siegel des Konvents⟩

Aus dieser Urkunde geht hervor, daß die Vorgeschichte des St. Wolfganger Altares um mehrere Jahre weiter zurückreicht, als nach den bisher bekannten Quellen angenommen werden konnte ⟨vgl. Seite 6⟩, auch daß Michael Pacher im Dezember 1471 keineswegs zum ersten Male mit dem Abt von Mondsee verhandelte. Der vorliegende Vertrag ist vielmehr nur der Abschluß vorausgegangener Besprechungen. Wo diese stattgefunden haben, läßt sich nicht ohne weiteres sagen. Doch ist wahrscheinlich, daß die erste Anknüpfung zwischen beiden Männern bei Gelegenheit einer Reise des Abtes entweder in Bruneck oder auf dem Bozener Markte stattgefunden hat. Ganz sicher bleibt ⟨wie denn durch die jetzt zutage gekommene Urkunde meine oben gemachten Darlegungen nur bestätigt werden⟩, daß der Grund-gedanke zum St. Wolfganger Altar aus dem zum Grieser hervorgegangen ist. Gleichzeitig wird meine Vermutung zur Gewißheit, daß beide Altäre zu gleicher Zeit projektiert worden sind. Die Vorarbeiten zum Wolfganger Altare mögen wohl mindestens ein Jahr in Anspruch genommen haben, so daß die Vorverhandlungen ins Jahr 1470, vielleicht noch weiter zurück-gehen. Auf Grund dieser entwarf Michael Pacher einen »Auszug und Visierung«, das heißt eine in großen Zügen gehaltene Skizze, natürlich nicht in der Größe des späteren Werkes, und begab sich damit nach Mondsee, wo sie besprochen und geprüft wurde. Ob das zum gleichen Zeitpunkte geschehen, wo auch die vorliegende Urkunde ausgestellt ist, läßt sich nicht sagen. Die Kürze der Vertragsparagraphen deutet darauf, daß entweder die Einzelheiten bereits anderweitig festgelegt waren, oder daß man, was weniger wahrscheinlich, sie dem künstlerischen Ermessen des Meisters überließ. Völlig in seine Hand gelegt blieb der Termin der Ablieferung. Jedenfalls hat Pacher sich in dieser Beziehung nicht binden können mit Rück-sicht auf die Arbeit am Grieser Altar, den er doch zuvor übernommen hatte. Wie wir sahen, hat er ihn auch zunächst erledigt, ist 1475 mit ihm fertig geworden, und hat sich dann erst dem Wolfganger Altar energischer widmen können. Es liegt z. T. etwas Ähnliches vor, wie später bei dem Salzburger Altare, dessen Fertigstellung sich ja auch auffallend lange verzögerte.

Die Bestimmungen des Vertrages decken sich fast genau mit dem an dem Werke zu beobachtenden Zustande. Also war für die Predella ⟨den »Sarich«⟩ die Anbetung der heiligen drei Könige vorgesehen, eine Gruppe, die bei etwaigem Raumüberfluß beliebig figurenreicher ausgestaltet werden konnte. Für den Schrein, das »corpus«, hatte er die Krönung Mariä anzufertigen, bei der merkwürdigerweise nicht gesagt ist, wieviel Personen die Hauptgruppe haben sollte. Für den heiligen Wolfgang wird auch eine Hacke, ein Beil, als Attribut verlangt; sie ist fortgeblieben, wohl um die Figur, die ohnehin genügend gekennzeichnet war, nicht unnötig zu überlasten. Sankt Benedikt ist nach Angabe aus-geführt; über die Seitenfiguren Sankt Florian und Sankt Georg enthält der Vertrag nichts Näheres. Ebenso fehlen alle genaueren Angaben über die Flügelgemälde; nur betreffs der vier äußersten wird festgestellt, daß sie den heiligen Wolfgang zum Gegenstande

haben müssen. Betreffs der künstlerischen Ausgestaltung des oberen Aufsatzes bezieht sich der Vertrag kurzweg auf Pachers vorgelegte Skizze. Worauf allein ausdrücklich und überall hingewiesen wird, ist die schöne Durchführung mit Farben, Vergoldung und Versilberung. Bemerkenswert und im Zusammenhange mit meiner im Obigen entwickelten Auffassung von größter Wichtigkeit ist der Umstand, daß den Schnitzteilen in diesem Vertrage durchweg viel eingehendere Beachtung geschenkt wird als den Malereien.

Nachdem Pacher den Altar fertig hatte — das heißt natürlich so weit, als dies in seiner Werkstatt zu Bruneck überhaupt möglich war — hatte er ihn an seinen Bestimmungsort zu überführen. Wir haben gesehen, daß er dies zuerst mit dem Mittelteile getan hat, während die Flügel nach Ausweis der Gesamtinschrift erst zwei Jahre später dazugekommen sind. Pachers Transportweg ging über den Brenner, dann auf der alten »Salzstraße« nach Hall, von da zweifellos auf dem Inn abwärts bis Braunau, und zwar bis Hall auf seine Kosten. Auch dann hatte er den Weitertransport nach Sankt Wolfgang persönlich zu leiten, weil er für alle auf dem Wege etwa geschehenden Beschädigungen haftbar war; die Kosten von Braunau an trug das Kloster. Das letztere verpflichtete sich auch, ihm für die Montierung und sonstige Fertigstellung an Ort und Stelle die erforderlichen Materialien, Eisen und dergleichen zu liefern, ebenso wie Pacher dies in Gries und gewiß mit allen seinen Abnehmern vereinbart hat. Die Kosten stellten sich auf 1200 ungarische Gulden, was für das große Werk immerhin als bescheidene Summe bezeichnet werden muß. Bei etwaiger Uneinigkeit sollten — wiederum wie in Gries — beide Teile sachverständige Werkleute (»werichlewt«) als Schiedsrichter heranziehen. Als Vorschuß und zur Deckung seiner bisherigen Kosten hatte Pacher vor Aufzeichnung des Vertrages 50 ungarische Gulden erhalten.

Im Ganzen ist die wissenschaftliche Ausbeute, die der Vertrag mit dem Kloster Mondsee uns liefern konnte, mit Ausnahme der oben bezeichneten Zeitverschiebung, gering. Sein Hauptinteresse liegt darin, daß er das einzige über jenes Hauptwerk erhaltene Dokument ist.

NACHTRAG ZU SEITE 140 ff.

Die Beschreibung der Flügelbilder des Peter-Paulsaltares konnte eben noch rechtzeitig in die Korrekturfahnen eingeschoben werden. Das fertige Manuskript dieses Buches ist von mir Anfang März 1912 an die Redaktion der »Kunstgeschichtlichen Monographien« abgeliefert worden. Meine Stellung in der Friedrich Pacher-Frage und die dafür von mir gewonnenen Ergebnisse lagen also längst fest, als die von Herrn Osterrieder in Tiberias aufgenommenen Photographien unvermutet in meine Hände kamen. Sie sind zur Erörterung der Friedrich Pacher-Frage nur ein willkommenes, aber keineswegs unentbehrliches neues Material. Sie irrig als solches anzusehen und an sie eine Reihe von Schlüssen anzuknüpfen, unternimmt ein Aufsatz von Ph. M. Halm in der Zeitschrift »Kunst und Kunsthandwerk«. Seine Arbeit ist im November 1912 erschienen, nachdem bereits im Augusthefte der Zeitschrift »Die christliche Kunst« die Bilder aus Tiberias eingehendst von mir beschrieben und gewürdigt waren. Es liegt mir daran, dies hier festzustellen, um mir der Oeffentlichkeit gegenüber die Priorität meiner Untersuchungen zu sichern. Auf den Halmschen Aufsatz näher einzugehen, erübrigt sich, da er gegenüber den Ausführungen Mannowskis und Sempers zu eigentlich neuen Resultaten nicht gelangt ist, während die meinigen, in diesem Buche entwickelten, durchaus davon abweichen.

N
6838
P3D6

Doering, Oskar
Michael Pacher und die Seinen

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 07 18 07 018 9